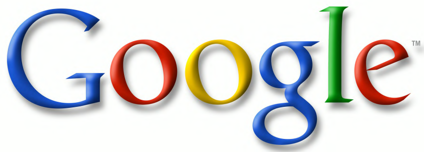
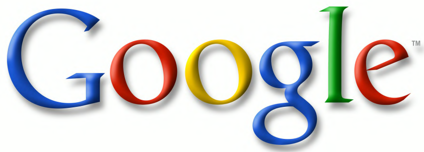





UC-NRLF
$B 44 006

W. Hemsen

Aesthetische Forschungen

von

Adolf Zeising.

Inhalt.

Frankfurt a. M.

Verlag von Meidinger Sohn & Comp.

1855.

Druck von C. W. Leske in Darmstadt.

Vorwort.

Wo etwas Schönes zum Dasein gelangt, stellt es sich stets als das Product zweier einander entgegengesetzten, aber mit einander in Wechselbeziehung stehenden Factoren dar, nämlich einerseits eines schauenden, empfindenden Subjects, welches als solches der idealen Welt angehört, andererseits eines geschauten, empfundenen Objects, das als solches in der realen Welt wurzelt; ja genau genommen ist das Schöne eben nichts Anderes als die zwischen Subject und Object, zwischen Idealem und Realem hin- und herwogende lebendige Strömung, in welcher die Differenz beider dergestalt überwunden wird, daß dieselben inmitten ihres gegensätzlichen Verhältnisses als Eins und in dieser Einheit als Inbegriff alles Idealen und Realen, kurz als das unbedingte, mangellose Sein empfunden werden.

Bei diesem eigenthümlichen Wesen des Schönen kann die Aufgabe, welche die Wissenschaft desselben zu lösen hat, in nichts Anderem bestehen, als einerseits in einer möglichst scharfen Bestimmung und Abgränzung des Schönen seinem Begriffe nach, also von Seiten seiner Idealität, andererseits in einer möglichst genauen Beobachtung und Zerlegung desselben seiner äußeren Erscheinung nach, also von Seiten seiner Realität; und hiezu muß sich end-

lich drittens der Nachweis gesellen, daß zwischen den realen und idealen Qualitäten des Schönen, wenn auch nicht eine vollständige Identität, doch eine solche Correspondenz und Analogie besteht, zufolge welcher die einen als Bilder und Reflexe der anderen aufzufassen, und beide als zwar in gewissem Betracht divergirende, aber im Ursprung unmittelbar beisammenseiende und im Ziel wieder zusammenlaufende Ausstrahlungen eines und desselben Mittelpunktes zu denken sind.

So nahe es zu liegen scheint, dieses als die Aufgabe der Aesthetik zu erkennen, so sind sich doch dessen die bisherigen Bearbeiter derselben nicht mit voller Klarheit bewußt geworden oder sie haben es wenigstens an einer dieser Erkenntniß entsprechenden Behandlung des Gegenstandes fehlen lassen. Zwar hat man schon seit lange richtig erkannt, daß das Schöne auf einer Uebereinstimmung des Realen und Idealen beruht. Statt nun aber nach genauer Erforschung des Realen einerseits und des Idealen andererseits zu zeigen, worin denn nun die Uebereinstimmung des Einen mit dem Andern bestehe und durch welche Qualitäten die einzelne, endliche Erscheinung als ein Bild des allumfassenden, unendlichen Seins sich darstellen könne: setzte man diese Uebereinstimmung als eine geheimnißvolle, nicht näher zu erklärende Thatsache voraus und hielt es nicht weiter für nöthig, sich neben der rein-idealistischen Auffassung und Entwickelung des Schönen auch mit einer Ergründung seiner realen, in Raum und Zeit sich darstellenden Qualitäten zu befassen.

Daß sich die Wissenschaft hiebei nicht beruhigen kann, wird jetzt um so bereitwilliger zugestanden werden, als gegenwärtig überhaupt der wissenschaftliche Trieb, nachdem er lange Zeit in einseitiger Weise dem Idealismus gehuldigt, vorzugsweise auf die Erforschung des Realen gerichtet ist, und eine mehr realistische Behandlung des Schönen erscheint also als ein in der Zeit liegendes Bedürfniß. Aus der Anerkennung dieses Bedürfnisses sind die vorliegenden „Aesthetischen Forschungen“ hervorgegangen, und das Hauptziel, welchem sie nachstreben, besteht daher in einer möglichst klaren und objectiven Beantwortung der Frage, in wie fern und durch welche räumlich-zeitliche Eigenschaften die realen Erscheinungen die Fähigkeit besitzen, dem anschauenden Geiste als Analoga

der ihm selbst inwohnenden idealen Urbilder und eben hiedurch als schön, d. i. als Repräsentationen des unbedingten, mangellosen Seins zu erscheinen.

In dieser Hinsicht stellt sich also die vorliegende Schrift als ein erster Versuch dar, das Schöne mehr, als es bisher geschehen, auch nach der Art und Weise der naturwissenschaftlichen Auffassungsweise zu betrachten und den in räumlichen und zeitlichen Verhältnissen, in stofflichen und formellen Bedingungen wurzelnden Ursachen nachzuspüren, aus denen die verschiedenartigen ästhetischen Wirkungen der realen Erscheinungen hervorgehen. Daß hiemit kein schlechthin unerreichbares Ziel verfolgt wird, bezeugt der zwischen allen Dingen bestehende natürliche Zusammenhang. Wie alle Wirkungen, so müssen auch diejenigen Effecte, welche die Dinge durch ihre Schönheit auf uns machen, nothwendig in natürlichen Bedingen, z. B. in gewissen quantitativen Verhältnissen, in so oder so beschaffenen Formen, in so oder so vor sich gehenden Bewegungen, in solchen oder anderen chemischen Combinationen u. s. w. ihren Grund haben; und durch eine möglichst sorgfältige und umfassende Beobachtung des zwischen den ästhetischen Wirkungen und ihren Ursachen bestehenden Causalzusammenhangs müssen sich mithin nothwendig Gesetze entdecken und Resultate gewinnen lassen, die über das Wesen des Schönen und über die theils gleichartigen, theils verschiedenartigen Wirkungen desselben weit befriedigendere Aufschlüsse geben, als sie die rein-idealistische Betrachtungsweise, welche sich nur mit den im Geist ausschwingenden und hier sich selbst vergeistigenden Wirkungen *als solchen* beschäftigt, zu gewähren vermochte.

Natürlich sind die Ergebnisse der hier mitgetheilten Forschungen in Vergleich mit dem, was auf diesem Felde noch zu thun übrig bleibt, eben nur als erste Anfänge und Anregungen aufzunehmen. Indessen ist darin über eine nicht geringe Anzahl wesentlicher Punkte, z. B. über die verschiedene Mischung der quantitativen, formellen und sensualen Eigenschaften im Rein-Schönen, Komischen, Tragischen ꝛc., über die Bedeutung gewisser Maaßverhältnisse für die idealistische und charakteristische Schönheit der Formen, über die Analogie der Ursachen, auf denen die gleichartige Wirkung der optischen und akustischen Erscheinungen beruht u. s. w., des bis-

her unberücksichtigt Gebliebenen und Aufklärenden doch so Mancherlei niedergelegt, daß ich nicht unbescheiden zu sein glaube, wenn ich sie hiemit Allen, welche sich überhaupt für eine wissenschaftliche Ergründung des Schönen interessiren, besonders aber auch den Pflegern der Naturwissenschaft, zu näherer Erwägung und weiterer Verfolgung anzuempfehlen wage.

Sind auf diese Weise die vorliegenden Forschungen zunächst von dem Bestreben ausgegangen, mehr als es bisher im Gebiet der Aesthetik üblich war, den realen Elementen des Schönen gerecht zu werden, so haben sie doch dabei auch die idealen Seiten desselben keineswegs aus dem Auge verloren, vielmehr im Hinblick auf die bisherigen Leistungen der Aesthetik es für nothwendig erachtet, das Schöne auch in dieser Beziehung nochmals einer von Grund aus neuen und von jeder Autorität sich freimachenden philosophischen Untersuchung zu unterwerfen; und auch in dieser Beziehung glaube ich zu Resultaten gelangt zu sein, die im Stande sind, über den Begriff und das Wesen des Schönen in seiner Allgemeinheit, über die inneren Elemente und Momente dieses Begriffs, über das Verhältniß des Schönen zum Wahren und Guten und namentlich über die charakteristischen Unterschiede der aus seinem Gesammtbegriffe hervorgehenden Begriffe des Rein-Schönen, des Komischen, des Tragischen &c., sowie über eine der Schönheitsidee wie dem Kunstmaterial gleich sehr Rechnung tragende systematische Eintheilung und Charakteristik der schönen Künste u. s. w. neues Licht zu verbreiten und überhaupt die Wissenschaft des Schönen in ihrer historischen Entwickelung zu fördern. So unsägliche Verdienste nämlich die neuere Philosophie gerade um das Schöne sich erworben hat und so bedeutend namentlich das Werk Vischer's als letzte, vollsaftige Frucht sämmtlicher ihm vorangegangenen Speculationen einerseits und des den Verfasser auszeichnenden, von Geist und Gelehrsamkeit getragenen Schönheitssinnes andererseits in diesem Gebiete des Wissens dasteht: so leidet doch, wie ich in der Einleitung und im Werke selbst näher nachgewiesen habe, gerade diejenige philosophische Ableitung, Bestimmung und Gliederung des Schönen, die sich in der die Aesthetik neuerdings beherrschenden Hegel'schen Schule festgesetzt hat, an noch gar vielen Mängeln und Widersprüchen, die nothwendig überwunden werden müssen, wenn wirklich eine in einer einzigen Grundidee wurzelnde und diese einheit-

lich durchführende Wissenschaft des Schönen zu Stande kommen soll. Auch von andern Seiten ist, wie die Arbeiten von Danzel, Carriere, Ulrici, Kugler, Zimmermann ꝛc. bezeugen, die Nothwendigkeit einer Losreißung von der Hegel'schen Auffassung des Schönen und der Kunst bereits mit Klarheit erkannt worden, und so glaub' ich mich der Hoffnung hingeben zu dürfen, daß auch die von mir nochmals von Grund aus neu angestellte Untersuchung über die metaphysische Bedeutung des Schönen als eine nicht überflüssige, sondern zeit- und sachgemäße Arbeit aufgenommen werden wird, um so mehr, als ich derselben allgemeine Principien zum Grunde gelegt habe, die nicht bloß für den Aesthetiker, sondern auch für den Metaphysiker und für den Philosophen überhaupt von Interesse und einer Prüfung nicht unwerth sein dürften.

Was die Darstellung betrifft, so hab' ich mir vor Allem Consequenz der Gedankenentwickelung, Klarheit, Gemeinverständlichkeit und je nach der Eigenthümlichkeit des gerade der Erörterung unterliegenden Stoffes bald eine größere Strenge und Nüchternheit, bald mehr Freiheit und Lebendigkeit zur Pflicht gemacht; und wenn ich, was mir als Ziel hiebei vorschwebte, erreicht haben sollte, so glaube ich hoffen zu dürfen, daß diese Schrift in formeller wie in sachlicher Beziehung nicht bloß dem Aesthetiker von Fach, sondern jedem gebildeten und dem Denken nicht abgeneigten Freunde des Schönen zugänglich sein wird.

Zu diesen Hoffnungen gesellen sich denn freilich auch nicht geringe Befürchtungen, einmal im Hinblick auf die Ungunst der Zeiten, sodann in Voraussicht der mancherlei Entgegnungen, denen eine Schrift von großentheils polemischem Charakter nothwendig ausgesetzt ist, und endlich im Bewußtsein der dem Werke wirklich anhaftenden Lücken und Mängel, zu deren Beseitigung meine Kräfte leider nicht ausgereicht haben. Trotzdem sende ich das Buch mit Vertrauen in die Oeffentlichkeit und glaube um so eher einer freundlichen und nachsichtigen Aufnahme von Seiten des Publikums und der Kritik entgegensehen zu dürfen, als man wenigstens darin ein aufrichtiges Streben, eine warme Hingebung an die Sache und eine neue, selbstständige Behandlung des Gegenstandes nicht verkennen wird, und als ich bereits die Freude ge-

nossen habe, daß meine in denselben Principien, wie diese Schrift, wurzelnde „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers" (Lpz. 1854) und die darin niedergelegte Entdeckung eines die ganze Natur und Kuust durchdringenden ästhetisch-morphologischen Proportionalgesetzes (vgl. §. 168 fgg.) in den naturwissenschaftlichen wie in den artistischen und philosophischen Kreisen Gegenstand einer lebendigen Theilnahme geworden ist.

Leipzig, den 18. Mai 1855.

A. Zeising.

Uebersicht des Inhalts.

Einleitung.

Erster Theil.

Ueber das Schöne überhaupt.

Erster Abschnitt.

Zweiter Abschnitt.

Dritter Abschnitt.

Zweiter Theil.

Ueber die verschiedenen Modificationen des Schönen.

Erster Abschnitt:

Von den Hauptmodificationen.

I. Ueber das Rein-Schöne. §. 149—273.

II. Ueber das Komische. §. 274—325.

III. Ueber das Tragische §. 328—365.

Zweiter Abschnitt:

Von den Zwischenmodificationen.

I. Ueber das Erhabene.

II. Ueber das Reizende.

III. Ueber das Humoristische.

Dritter Theil.

Ueber das Verhältniß der verschiedenen Künste zu den verschiedenen Modificationen des Schönen.



Einleitung.

---

1. Die Aesthetik in ihrem Verhältniß zur Kunst und zum Kunstgenuß.

Das Schöne ist ein sich selbst offenbarendes Mysterium; aber die Art und Weise, wie es sich offenbart, ist so geheimnißvoll und räthselhaft als das Mysterium selbst. Es gibt kein tieferes, unbegreiflicheres Geheimniß, als das Herabsteigen der Gottheit auf die Erde, als das Eingehen des unendlichen Geistes in die endliche Materie, als die Versenkung des ewigen Seins in die vergängliche Erscheinung. Aber so unbegreiflich es ist — im Schönen liegt es offen, handgreiflich vor uns da. Das Auge schaut es, das Ohr vernimmt es, alle Sinne empfinden es, und der mitschauende, mitvernehmende, mitempfindende Geist in uns erfaßt es mit der ganzen Tiefe und Inbrunst seines nach Gottseligkeit verlangenden Wesens und fühlt sich in ihm und mit ihm vom Erscheinenden zum Seienden, vom Endlichen zum Ewigen, vom Menschen zum Gott erhoben. Wer vermag diese Thatsache abzuleugnen? Wer hat nicht schon diese gottvergegenwärtigende, geistversinnlichende Gewalt des Schönen an sich selbst empfunden? — Fragen wir nun aber, wie und wodurch das Schöne diese Gewalt über uns ausübt, durch welche Mittel es die unendliche Fülle des Göttlichen in die engen Gränzen einer sinnlichen Erscheinung einzuschließen vermag, welche Eigenschaften es sind, durch welche sich ein Einzelnes als Inbegriff des Allumfassenden, ein winziger Bruchtheil als Vertreter des Ganzen, ein schwaches Geschöpf als Bild des allmächtigen Schöpfers darstellen kann: dann steht die im Schönen uns gewordene Offenbarung des über dem Zusammenhang von Gott und Welt webenden Geheimnisses als ein neues, nicht minder dunkles Räthsel vor uns da: denn bei dem Versuch, jene Fragen zu beantworten, stößt der denkende Geist sofort auf tausend Zweifel und Bedenken und sieht da, wo der äußere Sinn und das innere Gefühl die vollkommenste Einheit, die befriedigendste Harmonie empfinden, nur einen Knäul von scheinbar unentwirrbaren Widersprüchen vor sich liegen.

Hiedurch stellt sich das Schöne als etwas nur dem Gefühl unmittelbar Zugängliches, der **denkenden**, nach **Erkenntniß** strebenden Geisteskraft hingegen Fernerliegendes dar. Weit entfernt aber, dem denkenden Geiste

darum etwas Gleichgültiges oder Zurückstoßendes zu werden, übt es vielmehr auf ihn einen verdoppelten Reiz, eine gesteigerte Anziehungskraft aus und regt die wissenschaftliche Forschung zu immer neuen und neuen Versuchen an, ob sich das Geheimniß des Schönen nicht aufdecken, sein Räthsel nicht lösen lasse.

Aus diesem Reiz ist die Aesthetik als die Wissenschaft des Schönen hervorgegangen, welche mit ihren Anfängen bis in die Zeiten des griechischen Alterthums zurückreicht, deren Fragen die Denker und Dichter fast aller Zeiten beschäftigt haben, und die noch gegenwärtig das Feld einer unermüdlichen, rastlosen Thätigkeit ist. Neben dem Eifer aber, mit welchem sie gepflegt und neuerdings nicht blos vom philosophischen und kunstwissenschaftlichen Standpunkte behandelt, sondern auch in den Kreis der Naturwissenschaften gezogen wird, machen sich auch manche Zweifel und Bedenken gegen sie geltend, und zwar nicht selten gerade von Seiten Derer, die das Interesse am Gegenstande mit ihr theilen und sich daher am stärksten von ihr angezogen fühlen sollten, nämlich einerseits von Seiten der praktischen Künstler, andererseits von Seiten des kunstliebenden Publikums, also von Denen, die das Schöne *schaffen*, wie von Denen, die es *genießen*. Prüfen wir, in wie weit diese Zweifel berechtigt oder unberechtigt sind.

Der Hauptvorwurf, den die Künstler der Aesthetik machen, ist: man locke am Ende doch keinen Hund damit vom Ofen, d. h. man möge so viel Kunstphilosophie studiren als man wolle, so sei man doch nicht im Stande, damit irgend ein auch nur leidliches Kunstwerk hervorzubringen. Der Sache nach ist dieses Urtheil ganz richtig; aber es liegt darin für die Aesthetik kein Vorwurf. Mit dem Schaffen im Sinne des Künstlers hat die Wissenschaft überhaupt nichts zu thun; sie will auch nicht schaffen lehren, ja es ist nicht einmal die erste und nächste Tendenz der Aesthetik, den Künstler als solchen auch nur bilden zu wollen. Freilich hat es schon Aesthetiker genug gegeben, die dem Künstler gegenüber eine vornehme Miene annahmen, welche die Philosophie als die legislative Behörde der Kunst bezeichneten und sich gebärdeten, als ob erst bei ihnen der Künstler in die Schule gehen müsse, wenn er die Fähigkeit erlangen wolle, ein ächtes, wahrhaft befriedigendes Kunstwerk zu schaffen; ja sie bezeichneten auch wohl die Kunst als eine niedere Stufe der Geistesthätigkeit, über welche sich der Philosoph erhebe, zu der er aber, wofern es sich nur für ihn schicke, beliebig wieder hinabsteigen und Werke schaffen könne, welche die Erzeugnisse der unphilosophischen Künstler weit hinter sich lassen würden. Diese philosophische Vornehmthuerei, die der ächten Philosophie durchaus unwürdig ist und jetzt — wenn auch erst seit Kurzem — glücklich überwunden zu sein scheint, mag denn auch zuerst den Künstlern zu einer Opposition Anlaß gegeben haben. Der Künstler hat, wenn es auf das Schaffen an sich ankommt, ganz Recht, sich vor dem Philosophen im Vorrang zu fühlen. „Wäre Thun so leicht als Wissen was zu thun gut ist, so wären Kapellen Kirchen geworden und armer Leute Hütten Fürstenpaläste.“ Dies schwebt ihm vor, sobald sich der Theoretiker ihm gegenüber mit seiner meisternden Kritik und Besserwisserei breit macht. Er *kann* etwas, und dieses Können involvirt, wie er fühlt, auch das

Wissen, über welches der Theoretiker nicht hinauskommt; ja es involvirt sogar in gewissem Grade das Besserwissen: denn kein ächter Künstler ist mit seinem Werke vollkommen zufrieden und er selbst fühlt in der Regel am Ersten und Empfindlichsten die Mängel desselben heraus. Sein Wissen ist nur nicht zu jener Klarheit des reinen Gedankens gekommen, die dem Philosophen eigen ist, weil er immer in sinnlichen, concreten Bildern denkt, die ihn bald wieder in die Sphäre des Schaffens hineintreiben und ihn reizen, den Fortschritt seiner Erkenntniß lieber praktisch als theoretisch zu bethätigen.

Aber so sehr der Philosoph Unrecht hat, wenn er in der Kunst der Wissenschaft gegenüber nur einen überwundenen Standpunkt sieht, ebenso Unrecht hat der Künstler, wenn er der Philosophie darum, daß sie selbst keine Kunstwerke hervorbringt, ihre Nothwendigkeit und tiefe Bedeutung für die Kunst absprechen will. Der Philosoph verfolgt seinerseits in der Philosophie des Schönen einen ebenso hohen Zweck als der Künstler, indem er das Schöne in's Dasein zu rufen sucht. Der Künstler bestrebt sich, das Schöne aus der Idee in die Erscheinungswelt einzuführen; der Philosoph geht darauf aus, es aus der Erscheinungswelt in die Idee zurückzutragen. Dem Künstler läßt die in ihm lebendig gewordene Idee des Schönen nicht eher Ruhe, als bis er sich ihrer wieder entäußert, sie zur Welt geboren, ihr ein selbstständiges, besonderes Dasein geschafft hat. Auf den Philosophen hingegen wirkt in ähnlicher Weise die ihm von Außen her entgegentretende Erscheinung des Schönen; er gewinnt daraus nicht eher eine Befriedigung, als bis er hinter der Erscheinung auch das Sein, d. h. die ihr zum Grunde liegende Idee, erkannt hat. Dem Künstler gilt als Ausgangs- und Zielpunkt seiner Thätigkeit die Erscheinungswelt. Diese zieht durch die Thore seiner Sinne in die Welt seines Innern ein, befruchtet sie und wandelt sie zur Phantasie um, welche die empfangenen Eindrücke nur so lange unter ihrem Herzen trägt, bis dieselben zu selbstständigem Leben reif sind und mit instinctiver Kraft in die Erscheinungswelt zurückdrängen. Dem Aesthetiker hingegen gilt als das Erste und Letzte die Idee; sie gilt ihm als der Keim und Samen alles Daseienden, als die befruchtende Kraft, welcher Alles, auch das Schöne, seine Existenz verdankt. In der Erscheinungswelt sieht er gleichsam nur das weibliche Princip, das von der Idee, wie Eva vom Manne, genommen ist, und nur dazu da ist, die Inspirationen der Idee als des gestaltenden Geistes in sich aufzunehmen und zu unendlich mannigfaltigen und besonderen Phasen derselben auszubilden.

Künstler und Philosoph verfolgen daher zwei einander entgegengesetzte Ziele, aber sie haben darum keinen Grund zu einer gegenseitigen Mißachtung: denn die Erreichung des einen Ziels ist für die vollkommene Erfassung des Schönen so wesentlich und wichtig als die des andern.

„Was ist ein Scheinen, dem das Wesen fehlt?
Was wär' das Wesen, wenn es nicht erschiene?“

Das leidet auf Nichts so sehr Anwendung als auf das Schöne, dem Idee und Erscheinung gleich wesentlich sind, weil nur die ideale Erschei-

nung als schön erkannt, nur die erscheinende Idee als schön empfunden wird. Kunst und Philosophie dienen daher einander gegenseitig zur Ergänzung, und dieses complementäre Verhältniß macht denn auch eine Wechselbeziehung möglich, die für beide Theile von Nutzen sein muß. Zwar kann allenfalls der Künstler als solcher der Aesthetik und der Aesthetiker als solcher der Kunst entbehren. Jener schafft alsdann, wie die Natur, rein instinctartig, bloß getrieben von einem unbewußten Drange, und er kann auch so Bedeutendes liefern. Dieser hingegen spinnt alsdann die Idee des Schönen rein ideal zu einer unendlichen Masse von Modificationen derselben aus, die als solche völlig richtig sein können, obschon ihnen keine besonderen, oder bloß natürliche Anschauungen zur Erklärung dienen. So einseitig und schroff werden jedoch in der Welt die Gegensätze niemals auseinander gehalten. Der Mensch kann sich nie ganz und ausschließlich in der einen oder der andern Sphäre bewegen; der Künstler ist nothwendig auch in gewissem Grade Aesthetiker und der Aesthetiker in gewissem Grade Künstler, und diese wenn auch ungleichartige Mischung macht eine gegenseitige Annäherung wünschenswerth, ja unter den jetzigen Verhältnissen durchaus nothwendig. Der reinnaive Standpunkt der Kunst liegt weit hinter uns; das Selbstbewußtsein hat sein Licht immer höher und höher aufgesteckt und seine Strahlen nach allen Richtungen verbreitet; dadurch ist der dunkle, aber in seinem Dunkel wie ein Blindgeborener sich sehr wohl zurechtfindende Kunsttrieb geblendet, er kann die Formen und Farben, die Nähe und Ferne, wie ein Operirter, nicht mehr mit dem bloßen Gefühl unterscheiden, und er bedarf daher einer tieferen Versenkung in das Licht, um auch bei hellem Selbstbewußtsein ungehindert in seinen Schöpfungen fortfahren zu können. So kann die Kunstphilosophie für den Künstler bildend und belehrend werden, obschon sie ursprünglich nicht die Tendenz hat, den Künstler bilden zu wollen, sondern ihre eigentliche Aufgabe nur darin sieht, das Schöne nicht minder der Erkenntniß als dem unmittelbaren Gefühl zugänglich zu machen. Allerdings kann die Aesthetik dem Künstler immer nur warnend zur Seite stehen, d. h. sie kann ihm keine positiven Erscheinungen liefern, ihn zu keinen neuen Schöpfungen begeistern, sondern ihm nur sagen: dies und das, was du geschaffen oder was du schaffen willst, entspricht der Idee des Schönen überhaupt oder der und der besonderen Modification desselben nicht, du mußt daher etwas Anderes von der und der Beschaffenheit erfinden; aber auch diese negative Einwirkung kann schon von höchst werthvollem Einflusse sein, und es wäre sehr zu wünschen, daß die Künstler stets solche warnende Führerin zur Seite hätten. So würden wir wenigstens vor vielen Mißgeburten bewahrt bleiben.

Bedenklicher scheint die Frage, ob nicht ein allzu klares Bewußtsein dem freien Ergusse der Phantasie und somit der Frische und Fülle der Kunstschöpfungen schade. Allerdings kann dies der Fall sein, aber nur dann, wenn sich etwa der Künstler, statt sich mit den Ergebnissen der Aesthetik auf blos receptivem Wege bekannt zu machen, selbst auf ästhetische Untersuchungen und Speculationen einläßt, und nur so lange, als die Phantasie in ihm

noch nicht zu solchem Grade der Virtuosität gelangt ist, daß sie mit Leichtigkeit die als Schlacken erkannten Elemente ausscheidet und durch neue, welche den geläuterten Begriffen entsprechen, ersetzt. Besitzt ein Künstler diese Fertigkeit und Leichtigkeit im Produciren, so kann ihn die Einsprache eines ästhetisch gebildeten Bewußtseins beim Schaffen nicht stören, sondern muß ihn im Gegentheil von den störenden Elementen befreien; und vollends, wenn er im Schaffen des wirklich Schönen begriffen ist, fällt die Möglichkeit eines hemmenden Einflusses ganz weg, vielmehr kann ihm die klare Erkenntniß in diesem Falle nur förderlich sein: denn aus der Klarheit des Bewußtseins, etwas wirklich Schönes geschaffen zu haben, muß sich nothwendig das Gefühl der Schöpferfreude entwickeln, welche Lust und Begeisterung zu neuen Schöpfungen einflößt. Auch die Freiheit des schaffenden Genius wird durch eine Kenntniß der ästhetischen Gesetze und der Grenzen, innerhalb deren das Schöne sich bewegt, keineswegs gefesselt. Denn die Gesetze der Wissenschaft beziehen sich ja immer nur auf das Allgemeine; das Allgemeine kann aber stets zu einer unendlichen, unerschöpflichen Masse von besondern Erscheinungen concresciren, und innerhalb dieser Unendlichkeit kann sich der künstlerische Genius nicht beengt fühlen. Oft freilich wird das für Genialität gehalten, Gestalten zu schaffen, die gänzlich außer dem Gebiete des Schönen liegen; allein die ächte Genialität besteht gerade darin, immer neu zu sein und doch nie etwas zu bringen, was über die gesetzlichen Gränzen des Schönen hinausginge und in die Sphäre einer gesetzlosen Willkühr extravagirte.

Es liegt also am Tage, daß das Mißtrauen der schaffenden Künstler gegen die Wissenschaft des Schönen ein grundloses ist, indem sie nur dabei gewinnen können, wenn sie sich mit den Ergebnissen derselben vertraut machen: denn da die Aesthetik stets eine Reinigung und festere Bestimmung der ästhetischen Begriffe, eine schärfere Abgränzung der verschiedenen Kunstgebiete, eine strengere Scheidung der einer Kunst erlaubten und unerlaubten Mittel u. s. w. zu ihren Aufgaben zählt, so wird sie dem Künstler stets auch über eine Masse praktischer Fragen Aufschlüsse geben, ihn vor der Wahl falscher Stoffe, der Anwendung unpassender oder fehlerhafter Formen und tausend anderen Mißgriffen bewahren und ihm namentlich dann als sicherleitende Führerin zur Seite stehen, wenn ihm ihre Gesetze bereits in Saft und Blut übergegangen sind und nur noch instinctiv und ihm selbst unbewußt bei seinem Schaffen mitwirken. Auch die Erfahrung spricht hiefür. Nichts hat auf die Entwicklung der deutschen Poesie und Kunst so fördernd und segnend eingewirkt, als die ästhetischen Arbeiten Lessings: denn erst mit ihnen ist man sich eigentlich über das, was die einzelnen Künste können und sollen, klar geworden und seitdem mit Sicherheit und bewunderungswürdiger Schnelligkeit vorwärts geschritten. Von nicht geringerm Einfluß sind die dem Schönen zugewandten Forschungen Kant's, Schelling's und Hegel's gewesen: denn an jedes dieser philosophischen Systeme knüpft sich auch ein besonderer Aufschwung der Poesie, an Kant die classische Periode Schiller's und Göthe's, an Schelling die romantische Schule und an Hegel die social-politischen

Dichter der Neuzeit. Daß aber dieser Einfluß kein blos allgemeiner und auf Umwegen vermittelter, sondern speciell wirkender und directer gewesen ist, erhellt aus dem regen Antheil, den fast jeder Dichter persönlich an den ästhetischen Untersuchungen genommen hat. Klopstock, Wieland, Herder, Göthe, Schiller, Jean Paul, Tieck &c., also gerade die Koryphäen der neueren deutschen Poesie, haben sämmtlich der Wissenschaft des Schönen nicht bloß aufnehmend, sondern auch selbstthätig ihren Tribut gebracht, und der Beweis, daß zufolge dieser Beschäftigung ihre Poesie gelitten habe, dürfte schwerlich geführt werden können. Zwar in Betreff Schiller's hat man dies behaupten wollen; diesem Urtheil können aber nur Diejenigen beistimmen, welche den absurd sich gebärdenden Most seiner Jugendproducte dem geklärten Wein seiner späteren Dichtungen vorziehen. Wer umgekehrt denkt, wird gerade bei Schiller den läuternden, schlackenausscheidenden Einfluß seiner ästhetischen Studien anerkennen müssen.

Einen zweiten Angriff erleidet die Kunstphilosophie nicht selten von Seiten der Kunstliebhaber, namentlich Derer, welche die Schönheit bloß mit dem Gefühl genießen wollen. Diese behaupten nämlich, durch eine allzu genaue Kenntniß des Schönen werde der Genuß desselben nur zersplittert und verkümmert, und es sei daher am Gerathensten, sich der Grübeleien über dasselbe ganz zu enthalten und sich frischweg dem Genusse hinzugeben. Diese Ansicht, obschon sie sich nicht gerade literarisch geltend macht, ist doch in der Gesellschaft und unter den sogenannten Kunstliebhabern eine ziemlich verbreitete. Man findet es unbequem, sich um des Schönen willen noch besondere Mühe zu geben, und hält es für unnöthig, sich oder Andern über seinen Geschmack Rechenschaft abzulegen; ja man sucht in der unmittelbaren Empfindung die allein befugte Richterin des Schönen und will von einem Urtheilsspruch der Wissenschaft als einer höheren Instanz nichts wissen. Diese Opposition berührt die eigentliche Tendenz der Aesthetik noch näher und wir müssen uns daher auch mit ihr abzufinden suchen.

Allerdings ist das Schöne ursprünglich Gegenstand des Genusses und steht insofern zunächst in Rapport mit unserem Gefühls- und Empfindungsvermögen. So lange wir uns noch in dieser unmittelbaren Beziehung zu ihm befinden, sind wir in einem wunderbaren, höchst geheimnißvollen Zustande, von welchem sich im Allgemeinen nur das sagen läßt, daß in ihm alle Distinctionen und Beziehungen, wie wir sie sonst zu machen gewohnt sind, aufhören und zu einer einzigen Gesammtempfindung zusammenrinnen. Wir erkennen in solchem Zustande, der freilich oft bloß momentan oder eine Kette einzelner Momente ist, keinen Unterschied mehr zwischen dem schönen Gegenstande, von welchem die Wirkung ausgeht, und unserer Empfindung, in die sich der Effect verliert; wir wissen auch von keinem Unterschiede zwischen dieser Empfindung und anderen Empfindungen, zwischen dem uns eben afficirenden Objecte und anderen Objecten, und am wenigsten denken wir daran, daß ein Unterschied stattfinde zwischen dem einzelnen schönen Gegenstande und dem Schönen überhaupt. Vielmehr ist uns der Gegenstand in solchen Augenblicken das gesammte Schöne, Idee und Begriff des Schönen,

ja er ist uns auch das sonst Nicht-Schöne, weil es neben ihm verschwindet oder in ihm mit aufgeht; kurz er ist uns die Summe sämmtlicher Erscheinungen, die ganze Welt; er ist wir und wir sind er, wir fließen völlig in Eins zusammen und haben von diesem Zusammenfluß wohl ein Bewußtsein, ohne aber damit die Erinnerung an ein Außereinander aller dieser Elemente zu verbinden. Erst wenn wir aus diesem Momente des reinen und unmittelbaren Genusses heraustreten, sind wir im Stande, diesen Genuß als etwas Besonderes, von unsern anderweitigen Zuständen Verschiedenes anzusehen, den schönen Gegenstand von andern Gegenständen zu unterscheiden, ihn als etwas Aeußeres, als ein Object von unserer subjectiven Empfindung zu trennen und in ihm nur eine einzelne Manifestation des Schönen überhaupt, von welchem wir einen allgemeinen Begriff, eine umfassende Idee in uns tragen, zu erkennen. In diesem secundären Zustande, in welchem die eigentliche Empfindung nur wie ein verklingender Ton nachhaltig oder in der Erinnerung ideell wieder auftauchend vorhanden ist, schlägt nun aber das ästhetische Gefühl nothwendig zum ästhetischen Urtheil um, welches eben in nichts Anderm besteht, als daß wir unser Gefühl und das ihm zum Grunde liegende Object aus seiner Totalität und Universalität herausreißen und es als ein besonderes Gefühl und Object unter die ästhetischen Gefühle und Objecte überhaupt einreihen und ordnungsmäßig unter Dach und Fach bringen. Dieses Urtheil als solches ist durchaus keine Gefühlssache mehr; es setzt aber das Gefühl nothwendig voraus und kann ohne dasselbe gar nicht hervortreten. Das Gefühl ist gleichsam die Heimath des ästhetischen Urtheils, das Urtheil selbst aber der vom heimathlichen Boden sich losreißende Verstand, der freilich in diesem Zustande noch von heimathlichen Empfindungen durchdrungen ist, aber doch außerhalb der Heimath in einem weiteren Kreise zu leben gedenkt.

Diesem secundären Zustande kann sich Niemand entziehen: denn in demselben Augenblicke, wo man sich oder Andern sagt: „Dieser Gegenstand ist schön", befindet man sich schon nicht mehr im Zustande des reinen Gefühls, es ist darin bereits ein das Gefühl approbirender Urtheilsspruch des Verstandes enthalten, und hiemit der Anfang zum ästhetischen Räsonnement gemacht, welches mehr oder minder treffend und geistreich sein kann, immer aber den Charakter des Aphoristischen und Zufälligen tragen wird, weil es zunächst bloß von einzelnen Gefühlsausdrücken ausgeht. Ueber ein solches Räsonnement mag nun ein großer Theil des kunstliebenden Publikums nicht gerne hinausgehen, weil man sich damit, da ein Jeder sein Räsonnement nach seinem Gefühle gestaltet, nicht aus der Sphäre des Gefühls zu entfernen glaubt. Die Wissenschaft des Schönen hingegen geht von der Ansicht aus, daß sich aus diesem secundären Zustande nothwendig ein dritter entwickeln müsse, weil der zweite mit dem ersten gar häufig in Widerspruch gerathe oder zu einem Conflict verschiedener Verstandesurtheile führe, mithin eine höhere Instanz, die über diese Streitigkeiten entscheide, unerläßlich sei. Daß die Wissenschaft hier im Rechte ist, lehrt die tägliche Erfahrung. Sobald man sich nämlich im ästhetischen Urtheile des schönen Objects zu be-

meistern und es aus der concreten in die abstracte Sphäre überzutragen sucht, geschieht es nicht selten, daß man dabei mit sich selbst und mit Andern in Widerspruch geräth. Dieß rührt einerseits daher, daß das Gefühl durch ein und dasselbe Object zu verschiedenen Zeiten höchst verschieden afficirt werden kann, andererseits daher, daß die Urtheilskraft, sobald sie eine gewisse Anzahl von Objecten dem besonderen ästhetischen Gefühle zufolge als schöne anerkannt und classificirt hat, sich für fähig hält, nach einzelnen, zufällig oder willkührlich abstrahirten Merkmalen selbstständige d. h. vom Gefühl gar nicht motivirte Urtheile über die Schönheit der Erscheinungen zu fällen und sie für ächt ästhetische Urtheile auszugeben. Unter solchen Umständen ist es natürlich etwas rein Zufälliges, wenn in jenem Falle das Gefühl, in diesem Falle der Verstand das Rechte trifft; in unzähligen Fällen werden beide sich irren und um dieses Irrthums willen mit andern wahren oder ebenfalls irrthümlichen Gefühlen und Urtheilen in Conflikt gerathen. Es entsteht nun trotz dem alten, freilich erst aus der Unersprießlichkeit solcher Zwiste hervorgegangenen Ausspruch, daß über Geschmackssachen gar nicht zu streiten sei, ein Streiten hin und her, für und gegen; der Eine findet schön, was der Andere für häßlich erklärt, und an eine endliche Vereinigung ist fast niemals zu denken. So geräth das Schöne, indem es vor den Richterstuhl des Verstandes gestellt wird, in Gefahr, wie das Kind vor dem Urtheil Salomonis, gänzlich zerspalten oder gar, wie Saul's Ochsen, in tausend vereinzelten Stücken unter die Philister zerstreut zu werden. Soll es also aus dieser Zersplitterung wieder zu einem Ganzen und Einigen erhoben und, ohne die durch die ächte Urtheilskraft gewonnene Mannigfaltigkeit der schönen Erscheinungen auf das Geringste zu beschränken, wieder zu einer Gesammtheit und Allgemeinheit zusammengefaßt werden, so ist außer dem Standpunkte des Gefühls und Verstandes noch ein dritter Standpunkt nöthig, auf welchem wir im Stande sind, die Mannigfaltigkeit des Schönen zugleich als Einheit und die Einheit desselben als Mannigfaltigkeit zu fassen und uns dieser Harmonie des Einzelnen mit dem Allgemeinen in jedem einzelnen Falle bewußt zu werden. Diesen Standpunkt gewährt aber einzig und allein die mit einer sorgfältigen Beobachtung des Thatsächlichen Hand in Hand gehende Philosophie: denn sie hat es zur Aufgabe, alle Gegensätze, so bunt und verschiedenartig sie auch sein mögen, auf die Einheit der absoluten Idee zurückzuführen, d. h. sie als so klar und in sich immer das Eine wiederholend darzustellen, wie den Satz der absoluten Indifferenz: $A = A$. So ist es denn auch ihre Aufgabe, die unendliche Mannigfaltigkeit der schönen Objecte, über die das vulgäre Urtheil in ewigem Zwiste begriffen ist, zur Einheit zurückzuführen und die lebendige Idee nachzuweisen, welche jeder schönen Erscheinung, indem sie den wahrhaft ästhetischen Genuß in uns erweckt, als die sie durchdringende und uns beseligende Kraft und Seele inwohnt.

Daß im Interesse der Wissenschaft eine derartige Erforschung des Schönen nothwendig ist, bedarf hier keines weiteren Beweises; daß aber auch Jene, denen es zwar vorzugsweise nur um den Genuß des Schönen

zu thun, aber doch nicht gleichgültig ist, ob Das, was sie schön finden, auch wirklich schön ist, so wie Jene, die ihre ästhetischen Empfindungen und Urtheile vor sich und Andern zu vertreten und zu rechtfertigen wünschen, Grund genug haben, die Unerläßlichkeit wissenschaftlicher Untersuchungen anzuerkennen und sich durch sie einen aus dem Labyrinth des aphoristischen Räsonnements hinausleitenden Ariadnefaden zu verschaffen, wird sich am Evidentesten zeigen, wenn wir uns einige Irrthümer, in welche der aphoristische Verstand bei seinen ästhetischen Urtheilen besonders häufig zu verfallen pflegt, zu vergegenwärtigen suchen.

Die Anlässe zu solchen Irrthümern, die zum großen Theile in Verwechselungen eines anderswoher stammenden Wohlgefallens mit dem ästhetischen Genuß bestehen, sind höchst mannigfaltig; jedoch lassen sie sich sämmtlich aus den mehr oder minder günstigen Verhältnissen, unter denen uns der für schön gehaltene Gegenstand entgegentritt, herleiten und erklären. Diese Verhältnisse sind bald objectiver, bald subjectiver Art; häufig auch so, daß objective und subjective Verhältnisse gemeinschaftlich wirken.

Da nämlich jeder Gegenstand außer denjenigen Eigenschaften, die seine Schönheit oder Nichtschönheit begründen, noch andere Eigenschaften besitzen kann, die auf unser Empfindungsvermögen zwar nicht unmittelbar, aber doch mittelbar wirken: so geschieht es sehr leicht, daß wir die Wirksamkeit dieser Eigenschaften mit auf die Rechnung des ästhetischen Effects setzen, und ihm daher einen zu hohen oder zu niedrigen Grad der Schönheit beimessen. Dies ist eine der am häufigsten vorkommenden ästhetischen Täuschungen, denen nicht bloß die vulgären Vorurtheile unterliegen, sondern selbst Grundansichten von Männern, welche sich ausdrücklich als Leiter der ästhetischen Kritik aufgeworfen und in dieser Beziehung einen bedeutenden Einfluß erlangt haben.

Die beiden Hauptquellen des von Außen kommenden Wohlgefallens sind außer der Schönheit das Wahre und das Gute, und diese spielen daher dem urtheilenden Verstande am häufigsten ein Qui pro quo. Es ist bekannt, um wie viel höher sogleich eine Erzählung in dem Urtheile des gemeinen Mannes steigt, wenn ihm gesagt wird, es sei eine wahre Geschichte! Die schönste Erfindung findet er, sobald er erfährt, daß sie bloße Erfindung ist, nicht halb so schön mehr als vorher; ja er stellt sie vielleicht niedriger als die jämmerlichste Geschichte, die ihm ein Kalendermacher als etwas Wahres auftischt. Dies ist eine Verirrung, die nur auf der niederen Bildungsstufe möglich ist; eine ähnliche dagegen ist auch in den höheren Kreisen sehr gewöhnlich und hat sogar unter den Aesthetikern und Künstlern lebhafte Streitigkeiten veranlaßt. Es handelt sich hier um die sogenannte Naturwahrheit der künstlerischen Darstellung. Ist eine solche Darstellung nur ein treffendes Ebenbild der Wirklichkeit, z. B. ein gelungenes Porträt einer an sich vielleicht durch und durch unschönen Person, ein treuer Abklatsch des für sich gemeinen und alltäglichen Lebens, eine täuschende Nachahmung natürlicher Stimmen und Töne: so wird dies von nicht Wenigen schon an und für sich als eine Schönheit betrachtet, obschon es mit der ächten Schönheit geradezu in Widerspruch stehen kann. Ich erinnere hier nur an die Iff-

land'schen und Kotzebue'schen Stücke. Es läßt sich gar nicht leugnen, daß diese die Misère des ordinären Lebens, wenn auch nicht mit der tieferen poetischen Wahrheit, doch mit einer ungewöhnlichen Copistentreue geschildert haben. Um dieser oberflächlichen Wahrheit willen haben sie lange Zeit hindurch einen so bedeutenden Effect gemacht, trotzdem daß weder der Inhalt noch die Darstellung auf wirkliche Schönheit Anspruch machen kann. Allerdings ist eine Wahrheit dieser Art, weil sie auf der Identität zweier Erscheinungen beruht, keine rein logische, sondern in gewissem Grade ästhetische; aber indem sich das ästhetische Urtheil nicht mit der Anerkennung dieses ästhetischen Momentes begnügt, sondern um seinetwillen die ganze Erscheinung für schön erklärt, verfällt es in den eben gerügten Irrthum.

Fast noch allgemeiner giebt das Gute zu einer Verwechselung mit dem Schönen Anlaß. Schon das Nützliche, das nur mittelbar Gute, wird gar häufig als ein Schönes aufgefaßt, besonders aber das Sittliche als das unmittelbar Gute. Weil nämlich in diesem, sobald es als Erscheinung vor uns tritt, nothwendig ein Element der Schönheit involvirt liegt, so ist man leicht geneigt, um dieser sittlichen Schönheit willen die ganze Erscheinung schön zu finden, auch wenn sie sonst aller übrigen Momente der Schönheit entbehren sollte. Umgekehrt wird sehr häufig das wahrhaft Schöne, wenn die Sittlichkeit auch nur verletzt zu sein scheint, als unschön verworfen. Dieser Art des Irrthums erliegen besonders die Frauen. Der werthlosesten Schilderung eines Tugendhelden geben sie oft vor der meisterhaftesten Zeichnung eines Bösewichts den Vorzug; sie finden nicht selten an dem Spiele eines mittelmäßigen Schauspielers bloß darum, weil er zugleich ein ordentlicher, unbescholtener Mensch ist, weit mehr Gefallen, als an dem besten, von dem sie wissen, daß er ein wildes, lüderliches Leben führt; ja sie gehen darin so weit, daß sie, weil der Künstler als Mensch unsittlich ist, selbst an solchen seiner Werke, die davon nicht die geringste Spur tragen, z. B. an Bauwerken, Compositionen u. s. w. keinen Geschmack finden können. Es kann hier nicht untersucht werden, welch ein Quentchen Wahrheit in diesem zentnerschweren Irrthum versteckt liegt. Nur so viel sei angedeutet, daß eine wirkliche und evidente Verletzung des Sittlichkeitsgefühls innerhalb des Kunstwerks nothwendig auch das ästhetische Gefühl beleidigen muß; daß aber die Darstellung der Unsittlichkeit als eines tragischen Momentes der Schönheit nicht als solche Verletzung angesehen werden darf. Nur wenn ein Kunstwerk dazu zu verführen sucht, sich an dem Unsittlichen als solchem zu erfreuen, oder gar von unsittlichen Tendenzen durchdrungen ist, kann natürlich auch von wirklicher Schönheit nicht mehr bei ihm die Rede sein.

Nicht minder verwirrend wirken die subjectiven Verhältnisse, unter denen wir das Schöne genießen. Sind wir einmal in einer heitern, genußfähigen Stimmung, so sind wir geneigt, auch das Minder-Schöne als schön im vollsten Sinne des Wortes aufzufassen. Umgekehrt kann dem Schönsten unser Mißfallen zu Theil werden, wenn wir uns einmal in einer mürrischen, verdrüßlichen Laune befinden oder sonstwie in einer unbefangenen Auffassung des Objects gestört sind. Die Gunst oder Ungunst des Augenblicks kann

oft Alles thun. Ein trefflicher Dichter, ein herrlicher Componist kann uns auf lange Zeit verleidet werden, wenn er uns zum ersten Male in einer ärgerlichen Stunde in die Hände fällt. In einem getrübten Spiegel spiegelt sich einmal nichts, und wenn er sonst die Bilder noch so rein und schön zurückstrahlen sollte. Daher oft die Verwunderung, wenn uns dasselbe Object, für das wir in solcher Stimmung unempfänglich blieben, in einem glücklichern Momente wieder vor die Augen kömmt. Es ist dies immer ein Glück zu nennen: denn oft bleibt der erste Eindruck auf immer der vorherrschende und wir sind um den Genuß einer schönen Erscheinung geprellt.

Nicht selten wirken auch subjective und objective Verhältnisse gemeinschaftlich. Dies ist z. B. der Fall, wenn sich persönliche Interessen, subjective Neigungen, besondere Beziehungen ins Spiel mischen. Das Gedicht eines Freundes, das Lied, welches die Geliebte singt, können leicht einen stärkern Eindruck auf uns machen, als hundert andere Gedichte und Lieder, die an wahrem ästhetischen Werthe weit höher stehen als jene. Umgekehrt lassen uns die schönsten Productionen kalt, wenn sie von Personen ausgehen, die uns widerlich und gehässig sind. Der Grund einer falschen Wirkung liegt oft auch in der Disharmonie zwischen Object und Subject, in der Verwandtschaftslosigkeit der Stoffe, in idiosynkratischen Verhältnissen; nicht selten auch in dem Grade der Verständlichkeit und Unverständlichkeit, den ein Kunstwerk für uns hat. Der Eine faßt leichter die formelle Schönheit auf, ein Anderer leichter die stoffliche; ein Dritter reproducirt leichter das Komische, ein Vierter das Tragische; und so findet sich nicht leicht Jemand, der für alle Modificationen des Schönen eine gleich fertige und glückliche Auffassung besäße. Die Leichtigkeit aber, mit welcher der Genießende in dieses oder jenes schöne Object eindringt, muß natürlich auch sein Urtheil modificiren; er legt dieser Modification des Schönen einen verhältnißmäßig größeren Werth bei, als einer andern, deren Perception ihm schwieriger ist: denn zu dem rein-ästhetischen Genuß gesellt sich auch noch das Interesse der Verwandtschaft und die Freude des Verständnisses. Dieser letzte Einfluß wird um so stärker hervortreten, wenn das Verständniß zwar auch mir nicht leicht, aber Andern noch schwieriger erscheint. Was ich Andern interpretiren kann, gefällt mir mehr, als was ich mir von Andern erklären lassen muß.

Man sieht hieraus, welcher Masse von Irrthümern der Verstand bei seinen ästhetischen Urtheilen unterliegen kann. Denn das Gefühl als solches irrt sich eigentlich nicht. Es steht immer in entsprechender Beziehung zu demjenigen Objecte, von welchem es wirklich afficirt wird. Die Täuschung geht allein vom interpretirenden Verstande aus, indem er dem Gefühle ein anderes Object als Ursache unterlegt. Wollte daher der Verstand vor solchen Irrthümern gesichert sein, so müßte er sich zugleich eine genaue Kenntniß der Gefühle selbst zu verschaffen suchen und müßte besonders seine Aufmerksamkeit auf die Causalbeziehung zwischen Ursache und Wirkung richten. Er müßte zunächst untersuchen, ob sich auch das Gemüth in dem Zustande befunden habe, der für eine reine Auffassung des Schönen nothwendig ist. Das Gemüth ist aber nur dann fähig, sicher und unbefangen das Schöne

vom Nichtschönen zu unterscheiden, wenn es sich im Zustande der Freiheit, einer allseitigen Thätigkeit und der Unverworrenheit befindet, d. h. wenn es nicht durch das Uebergewicht irgend einer andern Thätigkeit, z. B. durch ein angestrengtes Denken oder durch ein unruhiges praktisches Leben unterdrückt und in seiner eigenthümlichen Entwicklung gehemmt wird, wenn in ihm alle Elemente auf gleichmäßige und harmonische Weise lebendig, nicht aber durch besondere Gemüthsbewegungen, Freude, Kummer, Liebe, Haß u. s. w. aus ihrem Gleichgewichte herausgerissen sind, kurz wenn es im Stande ist, jeden Eindruck voll und ganz in sich aufzunehmen, so daß ihm von der schönen Erscheinung weder der Totaleffect noch die Wirkung der einzelnen Momente verloren geht. — Wie oft aber befindet sich das Gemüth in solchem Zustande? — Gerade in Betreff der Gefühle ist der Mensch in einem ewigen Schwanken begriffen, und der Verstand wird daher nur selten im Stande sein, nach den unmittelbaren Inspirationen des Gefühls ein vollkommen richtiges Urtheil zu fällen. Aus allen diesen Gründen hat denn auch das abgerissene Geschmacksurtheil, das lockere ästhetische Räsonnement immer etwas höchst Mißliches und Unzuverlässiges; es kann über die schönen Objecte manches sehr Werthvolle und Wahre beibringen; aber es kann nicht über dieselben entscheiden, nicht für die letzte und höchste Instanz gelten.

Es bedarf daher, wenn wir uns in der Welt des Schönen nur einigermaßen mit Sicherheit zurechtfinden wollen, eines höheren Leitsterns, einer besonderen Wissenschaft des Schönen, welche das Schöne nicht bloß in vereinzelten Erscheinungen, sondern in seiner Totalität und Universalität zu erfassen sucht. Um auf diesen Standpunkt zu gelangen, müssen wir allerdings vorher so viel als möglich die vorhandenen Einzelerscheinungen des Schönen mit dem Gefühle durchgenossen und mit dem Verstande uns klar zu machen gesucht haben; aber wir dürfen hiebei nicht stehen bleiben, sondern wir müssen den Einzeleindrücken einen Gesammteindruck abgewinnen, müssen uns von den besondern Bildern und Vorstellungen zu einem Urbilde, zu einem Ideal zu erheben wissen. Und ist dem Geiste dies gelungen: dann ist ihm zur richtigen Erfassung und Beurtheilung des einzelnen schönen Objects eine Rückbeziehung auf die einzelne subjective Empfindung nicht mehr von Nöthen, sondern er besitzt in dem Ideal des Schönen einen objectiven Maaßstab, an dem er das besondere Object zu messen vermag. Die philosophische Reproduction des Schönen unterscheidet sich also von der unmittelbaren Empfindung nur dadurch, daß in ihr das Besondere nicht bloß als ein fertiges Bild des Absoluten erscheint, sondern uns zugleich die Fäden zeigt, durch die es mit dem Absoluten verknüpft ist, und uns die Qualitäten zum Bewußtsein bringt, die es mit dem Absoluten gemein hat. Mit dem ästhetischen Verstandesurtheil aber theilt sie zwar die Vergegenwärtigung des Allgemeinen, aber nicht als eines vom Einzelnen bloß Abgezogenen und Destillirten, sondern als des Uranfänglichen und Ursprünglichen, in welchem alles Besondere seinen Causalnexus, das Centrum seiner Existenz hat.

Durchaus falsch ist daher die Furcht, daß eine philosophische Erforschung des Schönen den reinen Genuß desselben gefährde. Nur wenn ich mir vom Standpunkte des bloßen Verstandes aus den Genuß des Schönen nach da- oder dorther abstrahirten Regeln zu zergliedern suche, betrüge ich mich um den wahren Genuß, weil ich mich völlig aus dem Gebiete der concreten Erscheinungen in das Gebiet der Abstraction hineinbegebe; aber indem ich mich von der Schönheit als dem Abbilde der Gottheit in der Erscheinungswelt zur Gottheit selbst emportragen lasse und mich von ihr aus mit geklärter und geläuterter Anschauung in die schöne Erscheinung zurückversenke: komme ich ja gar nicht aus dem Reiche des Schönen heraus und kann also an ächtem und wahrem Genusse durch das hinzutretende höhere Selbstbewußtsein des Genusses nicht verlieren, sondern nur gewinnen. Etwas Anderes freilich ist es mit den wissenschaftlichen Forschungen als solchen. Hiebei können, wie in der Wissenschaft überhaupt, selbst trockene und nüchterne Verstandesoperationen nicht vermieden werden, und es ist eine unbillige, verkehrte Anforderung, wenn man von der Wissenschaft des Schönen verlangt, sie solle schon an sich den Schönheitssinn befriedigen, da ihre Aufgabe doch nur die ist, das Schöne auch dem Wahrheitstriebe zugänglich zu machen. Das Schöne *erforschen* ist etwas Anderes als das Schöne *genießen*; aber trotzdem übt die Erforschung des Schönen auch auf den Genuß desselben zwar nicht unmittelbar, jedoch mittelbar einen höchst wohlthätigen und förderlichen Einfluß aus: denn wer das Schöne erforscht *hat* und demzufolge mit geklärten Begriffen und veredelten Empfindungen an das Schöne herantritt, wird dasselbe leichter als solches erkennen, es sicherer vom Nichtschönen unterscheiden, tiefer in dasselbe eindringen, einen größeren Reichthum schöner Elemente und Momente in ihm entdecken, es schärfer in seinem gattungsmäßigen und eigenthümlichen Charakter erfassen, kurz sich seine einzelnen Seiten wie seine Totalität nicht nur vollständiger und wahrheitsgemäßer, sondern auch rascher und lebendiger im Augenblicke des unmittelbaren Genusses zu Eigen machen, und es wird daher auch sein Wohlgefallen an demselben ein weit inhaltvolleres, innigeres und nachhaltigeres sein. Der alte Ausspruch des Hesiod, daß die Götter vor alles Vortreffliche den Schweiß gesetzt haben, gilt auch vom tieferen und reicheren Genuß des Schönen. Verschlossen zwar ist der Himmel des Schönen Keinem, der ein empfängliches Herz und gesunde Sinne mitbringt; aber zu den höheren Stufen desselben gelangt man nur dadurch, daß man sie sich erkämpft.

2. Bisherige Leistungen der Aesthetik.

Vor dem Richterstuhl der Wissenschaft bedarf die Aesthetik keiner Rechtfertigung. Selbst das scheinbar Geringfügigste und Kleinste ist von dem Gebiete der wissenschaftlichen Forschungen nicht ausgeschlossen und es hört hier auf, klein und geringfügig zu sein; wie sollte also nicht das Schöne, welches neben dem Guten und Wahren als das Höchste und Vollkommenste

auf Erden gilt, worin sich das Ewige und Göttliche am Innigsten und Unmittelbarsten mit der endlichen und unendlichen Natur des Menschen vermählt und welches ihm die reichhaltigste und reinste Quelle der höchsten Beseligung und Befriedigung ist, ein würdiger Gegenstand des nach allen Seiten sich wendenden Wissenstriebes sein, und zwar um so mehr, als sich in ihm ein so tiefes Geheimniß, ein scheinbar unergründliches und doch immer auf's Neue nach Lösung verlangendes Räthsel ankündigt. Daher reicht denn auch die Wissenschaft des Schönen in ihren Anfängen bis in die ältesten Zeiten zurück: denn selbst unter den religiösen Mythen sind nicht wenige dem Bedürfniß entsprungen, sich die Erscheinungen des Schönen in der Welt als ein Göttliches und Ueberirdisches zu erklären; und sobald die Wissenschaft sich freier und selbstständiger zu entfalten begann, wandte sie sofort auch dem Schönen einen nicht unbedeutenden Theil ihrer Thätigkeit zu. Schon den Naturphilosophen galt es als die Hauptaufgabe, die Welt als „Kosmos" d. i. von Seiten ihrer Harmonie und Schönheit zu begreifen; noch entschiedener aber machte Sokrates und nach ihm Platon das Schöne zum Gegenstande des tieferen Nachdenkens, und bei dem genialen Tiefblick des Letztern gelang es ihm, von Vornherein in die Idee und das Wesen des Schönen so tief einzudringen, daß das Allgemeine, was er darüber gesagt, allen Jahrhunderten zur Leuchte und zum Anhaltspunkte dienen konnte. So erklärt er im „Phädros" das Schöne neben dem Weisen und Guten für das Göttliche, von dem sich das Gefieder der Seele nähre und wachse, während es durch das Häßliche und Böse abzehre und vergehe; es gilt ihm als die Erinnerung an die Anschauung des reinen, ewigen Seienden bei der Anschauung des Einzelnen, Vergänglichen, oder als das Gottähnliche innerhalb der Erscheinungswelt, durch welches die Seele in den Zustand der höchsten Verzückung gesetzt werde. Im „Größeren Hippias" weist er nach, daß das Schöne nie bloß in den einzelnen schönen Gegenständen liege, nicht ein blos dem Einzelnen Angenehmes oder Nützliches, sondern Höheres, Allgemeines sei. Im „Philebos" läßt er sich mehr auf Erörterung der Eigenschaften ein, durch welche die Dinge schön werden, bezeichnet als solche das Maaß, die Angemessenheit, die Verhältnißmäßigkeit, die Ordnung, die Symmetrie, die Abgeschlossenheit u. a., und stellt hier namentlich den wichtigen Satz auf, daß das Vollkommene nicht bloß in dem Einen und dem Unendlich-Vielen oder dem unvermittelten Gegensatze beider bestehe, sondern in einer zwischen beiden in der Mitte liegenden bestimmten Zahl, welche dem Gränzenlosen eine Begränzung verleihe. Aehnliche Lichtblicke über das Schöne finden sich auch noch in andern Dialogen, namentlich im „Symposion", im „Timäos", in der „Republik" u. s. w., so daß man einräumen muß, das Schöne in seiner Allgemeinheit sei von ihm schon mit so richtigem Blicke erkannt worden, daß selbst die Speculationen der Neuzeit im Wesentlichen daran festhalten oder darauf zurückkommen mußten. Trotzdem ist das, was Platon über das Schöne bietet, für das wissenschaftliche Bedürfniß eben nur ein glücklicher, geistreicher Anfang. Es bewegt sich zu sehr bloß im Allgemeinen und trägt auch hier mehr den Charakter

divinatorischer Ahnungen als wissenschaftlicher Forschungen, ja es streift im „Phädros" selbst in die Sphäre des Mystischen hinüber. Wo sich Platon in's Einzelne einläßt, erscheint er, inmitten treffender Aussprüche, unsicher und dürftig; seine Begriffe und Bestimmungen sind zwar dialektisch entwickelt, aber doch mehr in aphoristischer, als systematischer Weise, es fehlt ihnen das Zusammenhängende, Nothwendige, Bindende. Der Hauptmangel seiner Erörterungen über das Schöne besteht aber darin, daß er es noch nicht scharf und bestimmt von dem Guten geschieden, vielmehr es in der Regel mit demselben confundirt hat, so daß sich seine Bestimmungen bald auf das eigentliche *καλὸν*, bald auf jenen Mischbegriff, den die Griechen als *καλὸν κἀγαθὸν* zu bezeichnen pflegen, beziehen und demzufolge nicht selten miteinander in Widerspruch gerathen. *)

Nach Platon hat zunächst Aristoteles dem Schönen seine Aufmerksamkeit gewidmet und in seiner Poetik die ersten Grundlinien einer eigentlichen Kunsttheorie geboten. Auf Untersuchungen über das Schöne überhaupt läßt er sich weniger ein, sondern berührt diese Frage nur gelegentlich. Auch er sondert das Schöne noch nicht scharf und entschieden genug vom Guten, doch findet sich bei ihm bereits die wichtige Bestimmung, daß das Gute immer an einem Thun, dagegen das Schöne an Unbewegtem gefunden werde, worin jedenfalls der Gedanke enthalten ist, daß das Gute immer auf einem Streben nach einem Ziele hin, also in einer Bewegung beruhe, das Schöne hingegen in einem bloßen sich Zeigen und ruhigen Erscheinen bestehe, weil selbst die Bewegung des Schönen stets nur eine Bewegung in sich, kein wirkliches Streben nach einem Zwecke hin ist. Als die wesentlichsten Bedingungen der Schönheit bezeichnet er die Ordnung, die Symmetrie und die Begränztheit und versteht unter der Ordnung vorzugsweise die zweckentsprechende Composition und verhältnißmäßige Gliederung der Theile zu einem Ganzen, unter der Symmetrie das Ebenmaaß der Theile für die sinnliche Anschauung, und unter der Begränztheit das zwischen dem Allzugroß und Allzuklein die rechte Mitte innehaltende Maaß der Erscheinungen. Der bedeutendste Fortschritt des Aristoteles in Vergleich mit Platon besteht aber darin, daß er bereits auch die Begriffe des Tragischen und Komischen mit in das Gebiet der ästhetischen Betrachtung zieht und über sie Bestimmungen gegeben hat, die bis in die Gegenwart hinein für Theorie und Praxis von wesentlichster Bedeutung gewesen sind und auch in diesem Werke noch eine besondere Berücksichtigung erfahren werden.

Minder wichtig ist, was die Philosophie der nächstfolgenden Zeiten für die Erkenntniß des Schönen gethan, da die Bestrebungen der Stoiker zusehr auf das Moralische, die der Epikuräer zusehr auf das rein Materielle und Sinnliche gerichtet waren. Auch die Leistungen der Römer sind im Ganzen nicht hoch anzuschlagen, obschon Cicero und Quintilian durch sorgfältigen

*) Specieller hab' ich mich über die ästhetischen Leistungen des Platon in meiner „Neuen Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers" S. 12—20 ausgesprochen. Ebenso über Aristoteles, Cicero, Plotin und die neueren Aesthetiker.

Ausbau der Rhetorik und Horaz in seiner Ars poetica viel treffliche Einzelgedanken ausgesprochen haben.

Desto bedeutender erscheinen hingegen die Arbeiten des Neuplatonikers Plotin, weil er dem Standpunkte des Neuplatonismus gemäß wie in der Philosophie überhaupt, so auch in der Betrachtung des Schönen den Uebergang von der antiken zur modernen Weltanschauung bildet. Auf Platon fußend, faßt auch er das Schöne als ein Ideales, über den einzelnen Erscheinungen Schwebendes; aber er geht weiter und sucht es als ein rein Geistiges zu bestimmen, indem er das Körperliche und Sinnliche geradezu als ein Häßliches betrachtet und das Schöne erst mit der Losreißung des anschauenden Geistes von dem Sinnlichen, mit der Ablösung des Idealen vom Realen entstehen läßt. Offenbar liegt dem eine tiefe Anschauung der Wahrheit zum Grunde, die Ahnung, daß das erscheinende Object nur darum schön ist, weil sich in ihm der anschauende Geist selbst wieder findet; aber er irrt darin, daß er trotzdem im Realen ein bloß Häßliches, der Idealität gänzlich Ermangelndes sieht und es somit als ein unerklärliches Mysterium bestehen läßt, daß der Geist in der an sich schlechten Materie sich wiederzufinden vermöge; es macht sich also hier offenbar schon die Mystik eines einseitigen Spiritualismus bemerklich, der sich in den mittelalterlichen und kirchlichen Doctrinen bis zur Verdammung alles Schönen ausbildete und der erst mit dem wieder auftauchenden Studium der alten Dichtungen und Kunstwerke nach und nach wieder gemildert und zu einer Anerkennung des Realen neben dem Idealen zurückgeführt wurde. — Eine geringere Bedeutung für die Philosophie des Schönen hat der Neuplatoniker Longin: denn seine Schrift „Ueber die Erhabenheit“ hat vorzugsweise eine rhetorische Tendenz; jedoch enthält sie über den Begriff des Erhabenen und über die Mittel, der Rede den Charakter der Erhabenheit zu geben, beherzigenswerthe Gedanken.

Während der langen Unterbrechung, welche der Fortschritt der Wissenschaften im Mittelalter erfuhr, ruhten auch die ästhetischen Forschungen und tauchten erst mit der neueren Philosophie und Philologie wieder auf. Nach einzelnen Vorarbeiten von Boileau, Home, Gottsched, Batteux u. A. brach zuerst der zur Wolf'schen Schule gehörige Philosoph Baumgarten der wissenschaftlichen Behandlung des Schönen wieder Bahn und wurde durch seine Schrift „Aesthetica“ (1750 — 1758) der eigentliche Begründer der Aesthetik als einer besonderen Wissenschaft. Nach ihm beruht das Schöne auf der Wahrnehmung der Vollkommenheit in der Wirklichkeit. Diese Bestimmung würde in hohem Grade befriedigen, wenn hiebei der Begriff der Vollkommenheit in jenem höheren Sinne gefaßt wäre, den wir damit verbinden, wenn wir die Vollkommenheit als die allein der Gottheit zukommende Eigenschaft betrachten. Baumgarten aber versteht darunter nur diejenige Eigenschaft eines Dings, vermöge welcher es seinem Begriffe, d. h. dem abstracten Gemeinbilde, welches sich der logisch operirende Verstand davon entworfen hat, oder auch dem Zwecke, um dessen willen es geschaffen, angemessen ist, und daher unterscheidet sich bei ihm das Schöne nur wenig von dem bloß Zweckmäßigen; hinter dem Wahren und Guten aber steht es wesentlich zurück,

weil es nur die unter die Wahrnehmung fallende Vollkommenheit (perfectio gustui observabilis) ist, die Wahrnehmung ihm aber nur als eine Thätigkeit der niederen Seelenkräfte gilt, weßhalb er auch im Genie nur eine besondere Macht der niederen Seelenkräfte zu erblicken vermag.

An Baumgarten schlossen sich zunächst Sulzer, Mendelssohn, Eberhard, die sich noch entschiedener als Jener in den Begriff der Zweckmäßigkeit verloren und hiedurch besonders Veranlassung wurden, daß Kant sich genöthigt sah, die Begriffe wieder zu sondern und die ästhetische Urtheilskraft entschieden von der teleologischen abzugränzen. Ehe wir zu Kant übergehen, haben wir jedoch noch der englischen Sensualisten Shaftesbury, Hutcheson, Hogarth und Burke zu gedenken, welche dem Schönen gerade von der entgegengesetzten Seite als die obengenannten Anhänger der Wolf'schen Philosophie beizukommen suchten. Während diese nämlich das Schöne nur nach dem vom logischen oder teleologischen Standpunkte ihm beizulegenden Werthe maßen und seinen unmittelbar auf die Sinne wirkenden Eigenschaften nur eine sehr untergeordnete Bedeutung zuerkannten, weil sie noch nicht dazu gelangt waren, hinter der sinnlichen Wahrnehmung ebenfalls eine höhere, der logischen und ethischen ebenbürtige Geistesthätigkeit zu erkennen: suchten die englischen Sensualisten das Schöne, so wie auch das Wahre und Gute, rein aus der Sinnenerkenntniß herzuleiten, indem sie nur dem auf die Beobachtung sich stützenden gesunden Menschenverstande oder Gemeinsinn (common sense) die Entscheidung über das, was wahr, gut und schön sei, zuschrieben und mithin das Wahre, Gute und Schöne nur als das vom common sense Gebilligte oder Allgemeingültige betrachteten. Shaftesbury findet hiebei das Schöne vom Wahren und Guten nur dadurch unterschieden, daß in ihm nicht von Vornherein zusammenstimmende, sondern ursprünglich sich widersprechende Qualitäten zu einer einzigen Wahrnehmung vereinigt seien; es gilt also auch ihm die Schönheit als eine Einheit in der Mannigfaltigkeit, jedoch nur als eine für die Sinnenthätigkeit existirende. Weit minder sensualistisch ist die Ansicht des Schotten Hutcheson. Er nimmt ein besonderes ästhetisches Gefühl an und betrachtet dieses als etwas Innerliches, Geistiges. Nur was von diesem als schön erkannt werde, sei schön; die Schönheit sei also nichts Aeußerliches, sondern nur die Vorstellung eines Geistes. Als Sensualist erweist er sich jedoch noch insofern, daß er jenen inneren Sinn mit den äußeren Sinnen confundirt und rein äußerliche Eigenschaften der Dinge unmittelbar als die Ursachen und Bedingungen der Schönheit ansieht, statt in ihnen nur Analoga idealer Qualitäten zu sehen und darin den Grund ihrer Schönheit zu suchen. Einheit in der Mannigfaltigkeit oder, wie er sagt, „Einförmigkeit mit Mannigfaltigkeit verbunden" gilt auch ihm als Grundbedingung und er entwickelt daraus den an sich richtigen Kanon: „Wenn die Einförmigkeit mehrerer Körper gleich sei, so sei der Grad ihrer Schönheit nach dem Grade ihrer Mannigfaltigkeit zu bemessen; dagegen, wo die Mannigfaltigkeit zwischen ihnen gleich sei, verhalte sich ihre Schönheit wie ihre Einförmigkeit", bei dessen Anwendung er jedoch in die wunderlichsten Irrthümer verfällt und namentlich der Man-

nigfaltigkeit nicht gerecht wird, weil er das Element der Einheit nur in der obenaufliegenden „Gleichförmigkeit" zu entdecken vermag.

Ihm gerade gegenüber steht Hogarth, der seinerseits die Mannigfaltigkeit, die Abweichung von der Regel überschätzt und zum ästhetischen Prinzip erhebt, und zwar aus demselben Grunde, weil auch er in den freieren Gebilden das Walten eines Gesetzes nicht mehr zu erkennen vermochte. Indem er sich bei seinen mit humoristischer Polemik geführten Untersuchungen blos auf sichtbare Erscheinungen bezieht, erklärt er die freie, von jeder Regel sich losreißende, nur nach einem unmittelbaren Schönheitsgefühl zu bemessende Wellenlinie für das Summum und Maximum der Schönheit, macht also weit entschiedener als Hutcheson die sensualistische, rein subjective Empfindung, nämlich das die Wellenlinie mit mehr oder weniger Behagen verfolgende Auge zum höchsten Richter über das Schöne.

Nicht minder subjectiv, aber weniger sensualistisch ist die Art und Weise, wie Burke das Schöne bestimmt. Er will eigentlich von gar keinen objectiven Merkmalen der Schönheit wissen, sondern macht die Entscheidung der Frage, ob ein Ding schön sei oder nicht, einzig und allein von der Art und Weise, wie sich das Subject dadurch afficirt fühlt, abhängig. Das Subject kümmere sich aber in diesem Gefühlszustande nicht um die Richtigkeit oder Zweckmäßigkeit des Objects, denn damit beschäftige sich blos der Verstand und der Wille, sondern bloß darum, ob das Object den beiden Grundtrieben des Menschen, dem Triebe der Selbsterhaltung und dem der Geselligkeit förderlich oder zuwider sei. Was jenen aufrege und in Bewegung setze, sei ihm das Erhabene, was diesem wohlthue und schmeichle, das Schöne. Das Schöne müsse daher Liebe, d. h. Vergnügen ohne Begierde, das Erhabene dagegen Furcht, jedoch ohne daß man sich selbst bedroht fühle, erwecken, jenes müsse zum Anschluß an den Gegenstand einladen, dieses den Trieb des Widerstandes aufregen, jedoch nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in der Einbildungskraft. Hiemit erhebt sich Burke offenbar über den niederen Sensualismus, ja er nähert sich in seiner Erklärung des Schönen der von Platon im Symposion ausgeführten Ansicht, daß das Schöne der eigentliche Gegenstand der Liebe sei; aber wie sehr er dennoch im Sensualismus befangen ist, geht daraus hervor, daß er den Genuß vom Schönen auf eine angenehme Abspannung, den am Erhabenen dagegen auf eine schmerzlose Anspannung der Nerven zurückführt. Abgesehen hievon ist die Burke'sche Theorie noch besonders deßhalb anzugreifen, weil sie zuerst die Begriffe des Schönen und des Erhabenen auseinandergerissen hat, ohne dabei das Schöne als ein Schönes im engeren Sinne zu bezeichnen und das Schöne im weiteren Sinne als Gattungsbegriff für beide festzuhalten — eine Trennung, die auf die Entwicklung der Aesthetik höchst störend eingewirkt hat, indem sie hauptsächlich die Schuld trägt, daß man bis in die neueste Zeit hinein über das Verhältniß der verschiedenen Modificationen des Schönen untereinander und zum Schönen überhaupt nicht in's Klare kommen konnte. Vgl. §. 127, Anm.

Am auffallendsten tritt dies im Kantischen System hervor: denn obschon dies nicht nur gegen die formalistisch-teleologische Theorie Baumgartens und

seiner Nachfolger, sondern auch gegen die Erklärungsversuche der englischen Sensualisten eine oppositive Stellung einnahm, so vermochte es doch gewisse Einflüsse beider und namentlich der letztern keineswegs ganz zu überwinden und gerieth darüber zum Theil mit seinen eigenen Ideen in Widerspruch. Der Hauptfortschritt, den die moderne Aesthetik mit ihm machte, bestand darin, daß er nicht, wie Baumgarten, jede beliebige der Wahrnehmung sich darstellende Vollkommenheit als Schönheit ansah, sondern vielmehr nur das für schön erklärte, was ohne alles Interesse und ohne Begriffe durch die bloße Form der Zweckmäßigkeit als Grund eines allgemeinen Wohlgefallens erkannt werde: denn hiedurch ward das Schöne ausdrücklich, und zwar bestimmter als es überhaupt bis jetzt geschehen war, einerseits vom Logisch-Richtigen, andererseits vom Nützlichen oder Zweckdienlichen unterschieden und von verwirrenden Nebenvorstellungen gereinigt. Aber weit hierüber hinaus ging auch Kant's Verdienst um das Schöne nicht: denn die positiven Bestimmungen, welche er darüber gab, ermangelten nicht nur dem allgemeinen Charakter seiner Philosophie gemäß jeder Objectivität, sondern auch derjenigen Schärfe und Klarheit, durch die sich seine Kritik im Gebiete der reinen Vernunft auszeichnet. Dies zeigt sich deutlich in der Art und Weise, wie er das Schöne vom Zweckmäßigen zu unterscheiden suchte. Obschon Kant die Erkenntniß des Dinges an sich als unmöglich nachgewiesen hatte, so sah er doch ein, daß zwischen der Erscheinung als solcher und unserem Begriff von derselben ein gewisser unmittelbarer Zusammenhang Statt finden müsse, und daß es zur Erkenntniß desselben nicht des abstrahirenden Verstandes, sondern einer unmittelbareren Geistesthätigkeit, die er Urtheilskraft nannte, bedürfe. Als ein Object dieser Urtheilskraft sah er nun auch das Schöne an und schied es dadurch vom Gebiet der reinen Verstandesthätigkeit aus, ja er gab damit in gewissem Sinne auch zu, daß im schönen Object selbst etwas liegen müsse, was mit unserer subjectiven Vorstellung von demselben im Einklange sei. Indem er nun aber untersuchte, wie man sich die unmittelbare Vereinigung von Begriff und Erscheinung im Object werde denken müssen, fand er, daß zwei Verbindungen möglich seien, nämlich 1) eine solche, in welcher der Begriff als der Erscheinung übergeordnet und für sie maßgebend, und 2) als solche, in welcher er ihr untergeordnet und in ihr enthalten gedacht werde, und hienach unterschied er eine teleologische und eine ästhetische Urtheilskraft und bezeichnete das, was von jener gutgeheißen werde, als das Zweckmäßige, dagegen, was die Billigung dieser erlange, als das Schöne. Der Unterschied zwischen dem Zweckmäßigen und dem Schönen besteht also nach ihm in Folgendem. Wenn mich eine Erscheinung zunächst an ihren Begriff erinnert, d. h. an das, was sie sein soll, und ich finde hinterher, daß sie auch so ist, so nenne ich sie zweckmäßig; wenn sie sich mir dagegen sofort als Erscheinung darstellt und mir in und mit der Art ihres Erscheinens, d. i. in ihrer Form, zugleich den Begriff oder, wie Kant selbst sagt, die „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" vergegenwärtigt, dann nenne ich sie schön. — Daß hierin eine Ahnung des Richtigen liegt, ist unverkennbar; aber zu völliger Klarheit ist der Unter-

schied beider Begriffe keineswegs damit gebracht. Genau betrachtet ist doch nach dieser Anschauungsweise das vom Zweckmäßigen unterschiedene Schöne wiederum ein Zweckmäßiges: denn es unterscheidet sich ja von ihm nur dadurch, daß die Erscheinung den Zweck vollkommener in sich hinein verarbeitet hat und ihn unmittelbar in ihren Formen zur Anschauung bringt; der Zweck bleibt jedoch hiebei immer Dasjenige, was den ästhetischen Werth der Erscheinung bestimmt, und Kant kann sich daher auch nicht von dem Namen der Zweckmäßigkeit losreißen, obschon der Ausdruck „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" zeigt, wie sehr er danach ringt. Bestände aber wirklich das Schöne nur in einer formal sich ausdrückenden Zweckmäßigkeit, so würden wir gar Vieles, was mit dem Zwecke eines Dinges gar nichts zu schaffen hat, z. B. die Ornamente eines Gebäudes für unschön, dagegen Anderes, was unmittelbar in seinen Formen die Zweckmäßigkeit erkennen läßt, z. B. die gekrümmten Krallen der Raubthiere, für schön halten und dem scherzenden Sokrates Recht geben müssen, wenn er seinen schiefstehenden Augen, seiner aufgestülpten Nase, seinem großen Munde eine ganz besondere Schönheit beilegt, weil man damit besser zur Seite sehen, besser riechen und größere Stücke abbeißen könne. Was Kant sagen wollte, ist richtig; aber in der Art und Weise, wie er es gesagt hat, zeigt sich, daß er sich die gestaltende Idee immer nur als eine zweckverfolgende, d. h. sich selbst außer sich und über sich suchende, zu denken vermochte, während sie auch eine aus reiner Lust zur Selbstentfaltung und Selbstentäußerung bildende sein kann und eine solche gerade dann ist, wenn sie das Schöne bildet. Geahnt zwar hat er auch dieses, wie daraus hervorgeht, daß er eine freie und anhängende Schönheit unterscheidet und jene für die höhere erklärt; aber auch hiebei wuchs ihm immer wieder die Vorstellung der Zweckmäßigkeit über den Kopf, und er legt daher zwar Blumen, weil ihm hiebei der Zweck weniger zum Bewußtsein kam, die freie, dagegen dem menschlichen Körper, weil er sich diesen als nichts Zweckloses denken konnte, bloß die anhängende Schönheit bei — offenbar im Widerspruch mit seiner ursprünglichen Unterscheidung: denn da sich im menschlichen Körper die Zweckmäßigkeit weit unerkennbarer unmittelbar in den Formen vergegenwärtigt, als dies bei den Blumen der Fall ist, so hätte er eigentlich in ihm die höhere, freie, in den Blumen dagegen nur die niedere, noch gebundene Schönheit erblicken oder umgekehrt die anhängende Schönheit für die höhere und die freie für die niedere erklären müssen. Zu alledem konnte er aber darum nicht gelangen, weil er vermöge seines subjectiven Standpunktes gar nicht dazu kam, sich die Idee als in den Erscheinungen selbst thätig, als das gestaltende Princip derselben zu denken, sondern sie immer nur als eine von den Dingen an sich verschiedene Vorstellung des denkenden Subjects ansah und sie daher nur als abstracten Verstandesbegriff oder teleologischen Zweckbegriff fassen konnte. Zwar spricht Kant auch davon, daß jedem schönen Objecte eine Idee oder ein Ideal zum Grunde liegen müsse; aber auch dies Ideal gilt ihm wieder nur als ein Bild der Einbildungskraft, das im Stoffe wieder abgedrückt sei, es kommt also immer so heraus, als ob die Schönheit nur vom Subject in das Object hinein-

getragen werde, nicht aber das Product der in ihm sich selbst gestaltenden Idee sei. Auch den Zusammenhang des Schönen mit der Vernunftidee ahnt er, vermag es aber auch hier von dem Zweckmäßigen im höheren Sinne wie von dem Sittlichen nicht scharf abzugränzen, verliert sich also auch hier aus dem Aesthetischen ins Teleologische. Dies Gefangenbleiben in dem Bannkreise des Zweckbegriffs documentirt sich endlich auch noch in seiner Bestimmung des Erhabenen. Er fühlte, daß dasselbe darin mit dem Schönen übereinstimme, daß es durch seine unmittelbare Erscheinung wirkt; weil er aber zugleich erkannte, daß in der Art und Weise, wie das Erhabene wirke, keine formale Zweckmäßigkeit mehr aufzufinden sei, so gerieth er gleich den englischen Sensualisten auf den Irrweg, daß er es ganz und gar von dem Schönen trennte und es als Dasjenige bestimmte, was so weit über unsere Urtheilskraft hinausgehe, daß wir keine Zweckmäßigkeit mehr darin zu erkennen vermöchten. So galt ihm also auch hier die Zweckmäßigkeit als das charakteristische Merkmal, wenn auch in negativer Form. Daß aber das Erhabene trotzdem angenehme Empfindungen erwecke, erklärte er daraus, daß wir einsähen, jene Ohnmacht, das Erhabene zu begreifen, liege bloß in unserer Urtheilskraft, nicht aber in unserer reinen Vernunft, daß wir uns also in ihm und mit ihm der höheren Kraft unserer Vernunft bewußt würden. Auch hier also bleibt ihm die eigentliche Schönheitsidee, die Idee als unmittelbare Anschauung, verschlossen und sie macht sich überhaupt bei ihm nur dadurch fühlbar, daß er sich genöthigt sieht, sie wechselsweise bald in der logischen, bald in der teleologischen Idee zu suchen.

Trotz ihrem Unvermögen, das Schöne als solches seinem eigentlichen inneren Wesen nach zu erfassen, übte doch die Kantische Philosophie auf die Förderung der Aesthetik den bedeutendsten Einfluß aus und regte nicht nur unter den Philosophen von Fach, sondern auch unter den Dichtern, Künstlern und Kunstkennern eine im Ganzen wie im Einzelnen höchst erfolgreiche Thätigkeit auf diesem Gebiete der Wissenschaft an. Auf die nur der specielleren Ausführung, Berichtigung und Bekämpfung der Kantischen Ideen gewidmeten Systeme von Krug, Fries, Bouterweck u. A. können wir hier nicht eingehen; dagegen dürfen wir hier die Arbeiten Schillers nicht unerwähnt lassen, welche, nach Demjenigen, was Winkelmann und Lessing durch freiere Forschungen für die richtige Erkenntniß des Schönen und der Kunst gethan hatten, unbestreitbar den ersten Rang einnehmen. Obschon seine Ansichten in den Principien Kants wurzeln, so fühlte er doch klar heraus, daß darüber hinausgegangen und namentlich ein objectiver Begriff des Schönen gefunden werden müsse; ja er glaubte eine Zeit lang, einen solchen gefunden zu haben indem er u. A. an Fischenich schrieb: „Wirklich bin ich auf dem Wege, Kant zu widerlegen, und seine Behauptung, daß kein objectives Princip des Geschmacks möglich sei, dadurch anzugreifen, daß ich ein solches aufstelle.“ Die Verwirklichung dieser Ankündigung ist er uns zwar schuldig geblieben; doch gibt sich in allen seinen ästhetischen Aufsätzen ein Ringen danach, eine Ahnung davon zu erkennen, und sie sind voll von einzelnen Gedankenblitzen, worin er Kant weit hinter sich läßt. An Schärfe und Consequenz freilich

kann er sich nicht mit ihm messen; aber dies hatte seinen Grund gerade darin, daß er einerseits das Unzulängliche der Kantischen Behandlungsweise erkannte und sich doch andererseits nicht von ihr losmachen konnte. Daher fiel auch er, wenn er das Schöne vom Sittlichen sondern, die Kunst von der Herrschaft der Moral frei machen will, immer wieder in die ethische Anschauungsweise zurück, verwickelte sich — wozu hauptsächlich die aphoristische, in Einzelarbeiten sich zersplitternde Behandlung des Gegenstandes beitrug — in eine Masse von Widersprüchen mit sich selbst und erzielte mit allen seinen im Einzelnen höchst berücksichtigungswerthen Forschungen doch kein einheitliches, im Großen und Ganzen befriedigendes Resultat.*)

Noch weniger als von dem Kantischen System aus konnte das Schöne in seiner ihm eigenen Wesenheit vom Standpunkte Fichte's erfaßt werden: denn einerseits war seine ganze Richtung eine allzu entschieden praktische, dem Ethischen zugewandte, als daß er überhaupt dem Aesthetischen eine genügende Aufmerksamkeit gewidmet hätte; andererseits hatte sich in ihm der subjective Idealismus, der die ganze Außenwelt nur als ein Product oder Moment des Ich ansah, dergestalt in sich selbst gefangen, daß er an das Schöne, dessen charakteristisches Wesen gerade mit der Existenz und Anerkennung einer objectiven Welt auf das Innigste zusammenhängt, gar nicht ankommen konnte. Daher faßte er denn auch das Schöne und insbesondere die Kunst nur von Seiten der in ihr sich documentirenden Thatkraft auf, stellte aber diese Thatkraft keineswegs der sittlichen als ebenbürtig an die Seite, sondern sah sie nur als eine Vorstufe und Vorbereitung dazu an, weil sie zwar als solche den sittlichen Willen erregen und beleben könne, aber sich doch noch nicht ganz von dem gemeinen Bewußtsein, welches die Außenwelt als etwas selbstständig neben dem Bewußtsein und Willen des Ich Bestehendes betrachte, loszureißen vermöge.

So blieb denn die tiefere Ergründung des Schönen der Nachfolgerin der Fichte'schen Philosophie, der Naturphilosophie Schellings vorbehalten: denn indem diese den durch Fichte auf die Spitze getriebenen subjectiven Idealismus in sich zum objectiven Idealismus umschlagen ließ, errang sie zu allererst denjenigen Standpunkt, von welchem aus ein wirklich geistiges und doch zugleich die Objectivität und Realität mit in sich aufnehmendes Erfassen des Schönen möglich ist. Von der Grundidee ausgehend, daß die von Kant zwischen das Bewußtsein und das Ding an sich gestellte Scheidewand nicht in Wahrheit bestehen könne und daß sich ebensowenig mit dem bloßen Bewußtsein, ohne ein realgedachtes Aeußeres auskommen lasse, setzte er die unmittelbare Identität beider, d. i. die Unterschiedlosigkeit des Idealen und Realen, als die Ur- und Grundbedingung alles Seins und nahm an, daß man in und mit der Idee zugleich die Wirklichkeit, sowie in und mit der Wirklichkeit zugleich die Idee erfassen könne. Die Existenz dieser Iden-

*) Eine speciellere Würdigung Schillers in dieser Beziehung findet sich in der empfehlenswerthen Inaugural-Dissertation von Wilh. Hemsen: „Schillers Ansichten über Schönheit und Kunst" (Gött. 1854).

tität galt ihm als eine von Vornherein anzunehmende, nicht weiter zu erweisende Thatsache; rücksichtlich der Art und Weise aber, in der sie sich im Geiste zu offenbare vermöge, nahm er drei Formen oder Potenzen des Geistes an, nämlich 1) die Potenz der Reflexion oder die Hineinbildung des Stoffes in die Form, d. i. das Wissen, dessen Object das Wahre ist; 2) die Potenz der Subsumption oder die Hineinbildung der Form in den Stoff, d. i. das Handeln, dessen Ziel das Gute ist; 3) die Einheit der Reflexion und Subsumption oder die absolute Ineinsbildung von Form und Stoff, d. i. die Vernunft, deren Product das Schöne und zwar als Kunstwerk ist. Hiemit erklärte er also das Schöne geradezu für die vollkommenste Form der Identität, und insofern ihm die Identität als solche das Absolute, Göttliche war, auch für die vollkommenste Offenbarung des Göttlichen, Absoluten. — Welch ein gewaltiger Fortschritt hiemit für die Erkenntniß des Schönen nicht nur an sich, sondern auch in seinem Verhältnisse zum Wahren und Guten gewonnen war, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung, und zwar um so weniger, als dies selbst von Denen anerkannt ist, die sich damit noch nicht zu begnügen vermochten und das Bedürfniß, darüber hinauszugehen, empfanden. Dies Bedürfniß war aber auch in der That vorhanden. Die Kluft zwar zwischen dem Idealen und Realen war von Schelling überwunden, der Begriff der Identität beider errungen, aber in einer so diktatorischen, alle Freiheit der Bewegung vernichtenden Form, daß durch die Annahme dieser absoluten Identität schlechthin die Möglichkeit, daneben auch eine Differenz des Idealen unnd Realen anzunehmen, ausgeschlossen war, oder, wenn sie doch angenommen wurde, als ein ebenso unerklärliches, ursprüngliches Mysterium, wie jene Identität, erschien. Daher erscheint es schon mystisch, daß der Geist diese Identität in anderer Weise darstellen soll, als die Natur, noch mystischer, daß sich der Geist wieder in einen wissenden, handelnden und künstlerisch-schaffenden scheiden soll und endlich am Mystischsten, daß die Kunst wieder die absolute Identität beider Gegensätze sein soll, während sie doch nicht minder als das Wissen und Handeln nur in einem Ringen und Streben nach dieser Identität begriffen ist. Das von Schelling aufgefundene Schönheitsprincip erscheint also bei ihm noch starr und todt und zur Erklärung des im Schönen waltenden Lebens unfähig; es galt daher, dasselbe in Fluß zu setzen und zu zeigen, daß zwar die Einheit des Idealen und Realen den Grund des Schönen ausmache, aber keine absolute, unmittelbare, immerfort bei sich bleibende, sondern vielmehr eine sich im Setzen zugleich aufhebende und im Aufheben zugleich sich setzende sei, und daß eben hierin das eigentliche Wesen des Schönen bestehe.

Der Erste, der dieses erkannte und die Schelling'sche Schönheitsidee — welche überhaupt nicht von ihm selbst, sondern nur von Anhängern seiner Schule, zuerst von Ast und später in selbstständigerer Weise von Thiersch, zu einem vollständigen Systeme der Aesthetik ausgearbeitet worden ist — in lebendigen Fluß brachte, war Solger, dem als solchem überhaupt das Verdienst zuzuerkennen ist, daß er zuerst in dialektisch-philosophischer Weise aus der Idee des Schönen die Principien der Kunstwissenschaft abgeleitet hat.

Auch er verlangt für das Schöne die Identität des Idealen und Realen, des Allgemeinen und Besondern, des Begriffs und der Erscheinung, und zwar als eine solche, die nicht bloß für den Verstand oder für den Willen, sondern unmitttelbar in der Existenz oder Wirklichkeit bestehe. Nun aber ist in dem Reiche der Wirklichkeit das Allgemeine mit dem Besondern niemals vollkommen Eins, sondern in Widersprüchen und Gegensätzen begriffen. Soll also dennoch in der Wirklichkeit eine Einheit beider stattfinden, so kann sie nur in einer Aufhebung jener Widersprüche und Gegensätze bestehen, diese Aufhebung aber setzt ihrerseits eine Setzung derselben voraus, sie kann daher nicht als eine totale Vernichtung derselben gedacht werden, mit der sie sich selbst unmöglich machen würde, sondern nur als eine solche lebendige Beziehung derselben aufeinander, worin sie sich gegenseitig ausgleichen. Diese lebendige Beziehung aber hat ihren Grund nur in der einheitlichen Lebendigkeit Gottes, und das Wichtigste bleibt also beim Schönen, wie Solger selber sagt, daß sich in seiner ganz bestimmten und begränzten Erscheinung durch ein wahres Wunder nichts Anderes offenbart, als das vollkommene und ganz mit sich selbst einige Wesen. Was der Zufall der Einzelheit mit sich bringt, ist hier zugleich das Ewige und Nothwendige und Ursprüngliche, so daß die wesentliche, sich selbst genügende Einheit Gottes unversehrt durch jeden, auch noch so kleinen Theil des Wirklichen und Einzelnen hindurchleuchtet. Ist dies aber so ganz und vollständig von dieser Einheit erfüllt, so ist es auch nicht mehr bloß ein Mannigfaltiges, sondern in der Mannigfaltigkeit seiner Beziehungen zugleich ein Ganzes, so daß also das Zufällige, in den unendlichen Verhältnissen sowohl der Theile des Dinges gegeneinander, als des Dinges selbst gegen andere Dinge, zugleich eine ewige und wesentliche Verknüpfung der Nothwendigkeit ausdrückt.

Der in dieser Auffassung des Schönen sich darstellende Fortschritt ist unverkennbar. War die Aesthetik mit Schelling zur Erkenntniß der Einheit zwischen den Urgegensätzen gelangt, so gewinnt sie durch Solger die Anerkennung der Gegensätze innerhalb der Einheit und ist dadurch in Stand gesetzt, die außerordentliche Mannigfaltigkeit des Schönen aus der ursprünglichen Einheit desselben abzuleiten. Zu gleicher Zeit aber ergibt sich aus dem Obigen das für die Wissenschaft noch Unzureichende dieses Standpunktes. Solger selbst nennt das Ineinandersein der Einheit und der Gegensätze ein „wahres Wunder", ein in sich unlösbares Räthsel, und er weiß für die Erklärung desselben durchaus keinen andern Rath, als es auf das nicht minder wunderbare und geheimnißvolle Wesen der Gottheit zurückzuführen. Was also er als das Princip des Schönen setzt, ist zwar lebendiger, entwicklungsfähiger als das Schelling'sche Schönheitsprincip, aber in demselben Grade auch unbegreiflicher, denn das Absolut-Eine wird darin zugleich als das Absolut-Verschiedene, das ein- für allemal in sich Abgeschlossene als das in unendlicher Entwicklung und Entäußerung seiner selbst Begriffene gesetzt und zur Begreiflichmachung oder Lösung dieses Widerspruchs weiter nichts gethan, als auf die unbegreifliche Allmacht und Tiefe Gottes verwiesen, vor der selbst das Unmögliche möglich, das Undenkbare denkbar ist. Gewiß liegt in dieser Ab-

leitung des um das Schöne webenden Geheimnisses aus dem Mysterium der Gottheit etwas unabweislich Wahres, und auch das muß eingestanden werden, daß bei der Unendlichkeit im Wesen Gottes es niemals gelingen wird, mit der Erforschung dieses Mysteriums zu Ende zu gelangen. Aber das Dunkle und Unbegreifliche in Gott geradezu zum Ausgangspunkte derjenigen Wissenschaft zu machen, welche die Aufgabe hat, das Schöne dem Dunkel und der Unbegreiflichkeit zu entreißen, heißt doch geradezu den Zweck der Wissenschaft aus dem Auge verlieren, es heißt das als Erklärung hinstellen, was eben erklärt werden soll. Daher hat denn auch das Solger'sche System trotz der Genialität, mit der es sich aus der dunklen Tiefe seines Ursprungs herausarbeitet und namentlich über das Verhältniß des künstlerischen Genius zum Kunstwerk wahrhaft divinatorische Aufschlüsse gibt, dem wissenschaftlichen Bedürfniß als solchem nicht genügen können und es mußte sich nothwendig nach ihm ein neues System der Aesthetik entwickeln, welches es sich zur Aufgabe machte, jenen von Solger unerklärt gelassenen Bewegungsproceß des Absoluten in wissenschaftlicher Form auseinanderzulegen und als den Proceß des sich selbst entwickelnden Begriffes begreiflich zu machen.

Dieses System ist das Hegel'sche, wie es theils von Hegel selbst, theils von seinen Schülern Hotho, Weiße, Ruge, Vischer, Rosenkranz u. A. ausgebildet ist. Bei dem universalen Charakter der Hegel'schen Philosophie war es natürlich, daß in jenem großen dialektischen Proceß, durch welchen Hegel das, wie er sagte, von Schelling aus der Pistole geschossene Absolute auf dem Wege der Spekulation aus dem abstracten, an sich leeren Begriff zu construiren suchte, die Entwicklung des Schönen nur einen integrirenden Theil ausmachen konnte, und es ist daher zur Erkenntniß und Würdigung der Hegel'schen Aesthetik vor Allem wichtig zu wissen, welche Stellung er dem Schönen innerhalb des großen Ganzen gegeben, welchen Rang auf der Stufe der Entwicklungsformen er ihm eingeräumt hat. Dies können wir nur aus seiner Encyklopädie erfahren. In dieser aber, welche bekanntlich in dem Proceß des sich selbst entwickelnden Seins drei Hauptstufen, nämlich:

1) das rein-subjective, bei sich bleibende Sein oder das Sein als Begriff;
2) das rein-objective, zum Andern gewordene Sein oder das Sein als Natur; und endlich
3) das absolute, aus dem Andern sich wieder erfassende Sein oder das Sein als Geist

unterscheidet, finden wir des Schönen innerhalb der beiden ersten Sphären des Seins nirgends Erwähnung gethan; in der Sphäre des Geistes aber, der sich ihm wieder zum subjectiven oder erkennenden, zum objectiven oder handelnden und zum absoluten oder Kunst, Religion und Philosophie umfassenden Geiste auseinanderlegt, begegnen wir ihm gleichfalls auf den beiden ersten Geistesstufen nicht und finden es mithin erst auf der dritten und höchsten Stufe, in dem Gebiete des absoluten oder sich selbst als Geist erfassenden Geistes, und zwar hier neben der Religion und der Philosophie

als Kunst, d. h. als den sich selbst realisirenden absoluten Geist, dem Gesammtgebiete des Seins einverleibt. — Wir sehen hieraus, daß Hegel dem Schönen eine sehr hohe Stufe auf der Stufenleiter der Entwicklungsformen des Seins anweist, daß er es weder im Gebiete der reinen Abstraction, noch im Gebiete der reinen Realität, sondern nur in der Sphäre des diese Gegensätze vermittelnden Seins, welches ihm die Sphäre des Geistes ist, zu entdecken vermag, und daß er auch hier die Sphäre des endlichen und als solchen bloß subjectiven und bloß objectiven, d. i. des bloß theoretischen oder praktischen Geistes, nicht für dasselbe genügend erkennt, sondern nur in der Sphäre des absoluten Geistes diejenige Region zu erblicken vermag, wo es mit der Religion und Philosophie den Grund und Boden seiner Existenz hat. „Das Kunstschöne — sagt Hegel selbst — ist weder die logische Idee, der absolute Gedanke, wie er im reinen Elemente des Denkens sich entwickelt, noch ist es umgekehrt die natürliche Idee, sondern es gehört dem geistigen-Gebiete an, ohne jedoch bei den Erkenntnissen und Thaten des endlichen Geistes stehen zu bleiben. Das Reich der schönen Kunst ist das Reich des absoluten Geistes. Aus diesem Standpunkte, welcher der Kunst in ihrer höchsten wahrhaften Würde gebührt, erhellt sogleich, daß sie mit Religion und Philosophie sich auf demselben Gebiete befindet. In allen Sphären des absoluten Geistes enthebt der Geist sich den beengenden Schranken seines Daseins, indem er sich aus den zufälligen Verhältnissen seiner Weltlichkeit und dem endlichen Gehalte seiner Zwecke und Interessen zu der Betrachtung seines An- und Fürsichseins erschließt."

Hieraus geht hervor, einerseits, daß Hegel eine Existenz des Schönen innerhalb des Begriffs und der Natur gar nicht kennt, daß ihm also nur das Kunstschöne als das Schöne gilt; andererseits, daß ihm alle bloße Einzelerkenntniß oder Empirie, sowie alle ethisch-praktische Bethätigung, d. i. das Gute, unter dem Schönen steht, „weil sich hier der Geist nur erst mit dem Endlichen, noch nicht mit dem Unendlichen oder Absoluten in Beziehung und Einklang gesetzt habe. Bis hieher findet zwischen Hegel und Schelling rücksichtlich des Schönen keine sehr wesentliche Meinungsverschiedenheit statt: denn beide betrachten die Einheit des Idealen und Realen als die Haupt- und Grundbedingung desselben und auch darin stimmen sie überein, daß diese Einheit nur in der Sphäre des Geistes existirt, obschon Schelling nicht so entschieden als Hegel das Schöne von der Natur ausschließt. Der Fortschritt, welchen die Aesthetik mit Hegel über Schelling hinaus gemacht hat, besteht also nach dem Bisherigen nicht sowohl im Resultat, als nur in der Art und Weise, wie Hegel zu diesem Resultate gelangt ist: denn was Schelling von Vornherein als ein Gegebenes hinstellt, erscheint bei Hegel als das Endergebniß einer das gesammte Sein durchlaufenden dialektischen Entwicklung.

Nicht dieselbe Einstimmigkeit des Gedankeninhalts beider Philosopheme zeigt sich, wenn wir die Hegel'sche Bestimmung des Schönen weiter verfolgen

und namentlich nach dem Verhältniß fragen, in welches er die Kunst zur Religion und Philosophie stellt. Während nämlich Schelling das Schöne als Kunst geradezu als die vollkommenste Ineinsbildung von Form und Stoff, von Idee und Materie betrachtete, sieht Hegel in der Kunst nur die niedrigste Form des absoluten Geistes und räumt die nächst höhere Stufe der Religion und die höchste der Philosophie ein, und zwar aus dem Grunde, weil die Kunst das Unendliche im Endlichen nur in Form der unmittelbaren sinnlichen Anschauung, die Religion dagegen in Form der Vorstellung und endlich die Philosophie in Form des freien Denkens erfasse. Hegel findet also die vollkommenste Ineinsbildung des Realen und Idealen, des Besondern und Allgemeinen nicht in der schönen Erscheinung, sondern im wahren Gedanken, „denn", sagt er, „das Denken einerseits ist die innerste eigenste Subjectivität und der wahre Gedanke, die Idee, zugleich die sachlichste und objectivste Allgemeinheit, welche erst im Denken sich in der Form ihrer selbst erfassen kann." — Wer von beiden hiebei im Rechte ist, wird sich weiter unten zeigen; hier vor der Hand nur so viel, daß mir, wenn einmal ein Rangunterschied gemacht werden soll, die vollkommenste Ineinsbildung des Allgemeinen und Besondern weder im Wahren noch im Schönen, sondern im Guten zu liegen scheint: denn im Wahren prävalirt noch das Allgemeine, im Schönen dagegen das Besondere, und nur das Gute ist Dasjenige, in welchem mit einem Schlage das Allgemeine im Besondern und das Besondere im Allgemeinen zur Thatsache gemacht wird.

Nachdem wir hiemit das System der höchst sorgfältig ins Einzelne ausgearbeiteten Hegel'schen Aesthetik, deren Redaction und Herausgabe das Verdienst Hotho's ist, wenigstens im Princip kennen gelernt haben, fragt es sich, in wie weit dasselbe dem wissenschaftlichen Bedürfniß Genüge leiste, oder umgekehrt, worin es sich noch als mangelhaft und unzureichend erweise und daher eine abermalige Weiterführung dieser Wissenschaft nothwendig mache; diese Frage ist aber gerade bei diesem System und für uns um so wichtiger, einerseits, weil dasselbe noch gegenwärtig das am weitesten verbreitete, ja herrschende ist und in den Arbeiten seiner Schüler Weiße, Ruge, Vischer 2c., neben denen kaum andere als einigermaßen epochemachend zu nennen sind, zwar sehr umfangreiche Erweiterungen und werthvolle Berichtigungen in einzelnen Punkten erfahren hat, aber in der Hauptsache doch immer noch das leitende Princip und die das Ganze tragende Grundlage bildet, andererseits weil gerade die vorliegenden ästhetischen Forschungen aus der Ueberzeugung hervorgegangen sind, daß die allgemeinen Principien, in denen die Aesthetik der Hegel'schen Schule wurzelt, sowie die Art und Weise, wie diese Principien ins Einzelne ausgeführt sind, die Wissenschaft noch nicht zu befriedigen vermögen und daß daher das Schöne aufs Neue einer völlig voraussetzungslosen und an kein vorhandenes System sich anschließenden Untersuchung bedürfe. Aus der Nachweisung dieses Bedürfnisses wird sich zugleich das Verhältniß meines Standpunktes zum Standpunkt der bisherigen Arbeiten und namentlich der jetzt herrschenden Systeme ergeben.

3. Verhältniß der vorliegenden ästhetischen Forschungen zu den jetzt herrschenden Systemen der Aesthetik.

Die wichtigsten und wesentlichsten der Gründe, um derentwillen ich die Aesthetik der Hegel'schen Schule als noch nicht befriedigend ansehen kann, sind folgende:

1. Die dialektische Ableitung des Schönen, sowie der ganze Entwicklungsproceß der Hegel'schen Philosophie beruht auf unhaltbaren Kategorien.

2. Das Verhältniß des Schönen zu Gott, zur Welt, zur Natur, zum Geiste, zur Geschichte u. s. w., ganz besonders aber zum Wahren und Guten ist theils mangelhaft und ungenau, theils geradezu falsch bestimmt.

3. Bei der Bestimmung und Entwicklung des Schönen selbst ist weder dem Umfange noch dem Inhalte des Schönen sein volles Recht widerfahren, und insbesondere fehlt es an einem genaueren Eingehen auf die objectiven Elemente und Qualitäten des Schönen, an einer befriedigenden Gliederung des Schönen in seine verschiedenen Modificationen und endlich an einer ausreichenden Darlegung der verschiedenen Manifestationen oder Erscheinungsformen, welche das Schöne zufolge der Realisation innerhalb der verschiedenen Erscheinungssphären annimmt.

Jeder dieser drei Punkte verlangt eine etwas speciellere Erörterung, obschon natürlich so allgemeine und weitgreifende Fragen hier nicht erledigt, sondern nur insoweit berührt werden können, als nothwendig ist, um den Standpunkt zu bezeichnen, von welchem ich selbst bei den folgenden Untersuchungen ausgegangen bin.

In Betreff des ersten Punktes Folgendes. Die drei Kategorien der Hegel'schen Dialektik sind bekanntlich die des Ansichseins, des Andersseins und des Fürsichseins, oder mit andern Worten die des subjectiven (allgemeinen, begrifflichen), des objectiven (besondern, natürlichen) und des absoluten (Allgemeinheit und Besonderheit vereinigenden, geistigen) Seins. Die Annahme dieser Kategorien beruht auf der Voraussetzung, daß es Formen des Seins gebe, in welchen das Subjective einerseits und das Objective andererseits rein für sich, das Eine ohne das Andere bestehen könne, und als ob der Fortschritt der Entwicklung darin bestände, daß erst das Eine in das Andere umschlage und dann das Andere sich wieder zum Einen zurückfinde. Diese Voraussetzung ist aber schlechthin undenkbar. Es läßt sich ebensowenig ein Subject ohne Objectivität wie ein Object ohne Subjectivität denken: denn es kann kein Setzendes geben, ohne zuvor sich selbst gesetzt zu haben, im Acte der Selbstsetzung ist aber das Setzende zugleich ein Gesetztes. Und so ist auch nichts Gesetztes zu denken, es sei denn, daß es sich habe setzen lassen; das Sichsetzenlassen ist aber auch ein Setzen, nämlich ein Setzen oder Anerkennen des Setzenden als solchen; es ist also das Gesetzte stets und nothwendig auch ein Setzendes. Ein rein-subjectives Sein, welches als Object schlechthin Nichts wäre, also jenes Sein-für-sich, von welchem die

Hegel'sche Philosophie ausgeht, ist mithin etwas rein Unmögliches; angenommen aber, es könne ein solches Sein gedacht werden, so wäre es schlechthin unbegreiflich, wie aus diesem rein-subjectiven Sein jemals ein rein-objectives Sein, aus dem schlechthin Realitätslosen ein schlechthin Reales werden könnte: denn was in einem Dinge schlechterdings nicht liegt, kann auch schlechterdings nicht aus demselben herauskommen. Der dialektische Proceß Hegels, das Umschlagenlassen des Rein-Subjectiven in ein Objectives ist also nicht minder ein Mysterium als die von Vornherein gesetzte absolute Identität Schellings, ja sie ist es sogar in einem weit höheren Grade: denn die Identität des Subjectiven und Objectiven ist als solche nichts weniger als unbegreiflich, sie ist vielmehr das unmittelbar und allein Begreifliche. Was wäre jemals von einem Subject begriffen als ein Object, in welchem es sich wiederfindet, und wie kann das Subject sich selbst begreifen, ohne seine Subjectivität sich selbst zum Object gemacht zu haben? Und so ist auch die Identität des Allgemeinen und Besondern allein Dasjenige, was unmittelbar von uns begriffen wird, während das bloß Allgemeine und das bloß Besondere das schlechthin Unbegreifliche sind. Hegel zwar faßt den Begriff des Seins als etwas schlechthin Allgemeines. Er ist aber nicht bloß der allgemeinste, sondern auch der concreteste aller Begriffe, denn es sind in ihm alle besonderen Begriffe mit enthalten; man gewinnt ihn keineswegs dadurch, daß man von jedem Besonderen abstrahirt, sondern vielmehr dadurch, daß man alles Besondere in ihm zusammenfaßt, und zwar mit Anerkennung seiner ganzen Besonderheit, die niemals außerhalb des Seins, sondern nur innerhalb desselben als wirklich bestehend gedacht werden kann. Der Begriff des Seins beruht also nicht auf einer Negation, sondern vielmehr auf einer Position des Besondern, oder noch genauer, das Sein ist selbst die vollkommenste, ja alleinige Position des Besondern in sich: denn alle sonstigen Gemeinbegriffe, welche irgend etwas Besonderes in sich zur Art oder Gattung zusammenfassen, haben diese zusammenfassende und ponirende Kraft nur dadurch, daß sie als Participienten an der ponirenden Kraft des Seins gedacht werden; sie sind gleichsam nur die Repräsentanten und Würdenträger des Seins in irgend einer besonderen Sphäre. In höherem oder niederem Sinne ist aber schlechthin jedes Besondere, ja jedes Einzelne ein solcher Vertreter des Seins: denn es ist nichts denkbar, was nicht wieder als eine Zusammenfassung eines in ihm liegenden unterscheidbaren Inhalts gedacht werden könnte. Wir sprechen zwar auch von einem schlechthin Einzelnen, Monadischen, Atomistischen, Individuellen u. s. w., aber wir können uns ein solches nur als das äußerste Ziel und Extrem der Besonderungsfähigkeit und Zerlegbarkeit des Seins denken, und zwar als ein solches Extrem, welches selbst im Unendlichen, nie und nirgends zu Erreichenden liegt, mithin in demselben Augenblicke, wo man es denkt oder vielmehr zu denken versucht, als ein Undenkbares erkannt wird. Das Sein reicht also mit seiner Allgemeinheit bis in das Besonderste und scheinbar Einzelste und mit seiner Besonderheit und Einzelheit bis ins Allgemeinste hinein, es ist mithin nicht der abstracteste und leerste, sondern der concreteste

und vollste aller Begriffe: denn Alles was ist, ist nur, sofern es ist; es ist das Setzende und das Gesetzte oder mit einem Worte das sich selbst Setzende oder das von sich selbst Gesetzte oder die Setzung seiner selbst, mithin das schlechthin Voraussetzungslose. Darin also, daß Hegel das Sein für das allein annehmbare Princip der Philosophie erklärte und Alles von ihm aus zu entwickeln suchte, hatte er vollkommen Recht, aber er irrte darin, daß er darin das schlechthin Subjective, Allgemeine, Leere, etwas was, objectiv betrachtet, gleich Nichts sei, zu sehen glaubte, während es umgekehrt gerade die unmittelbarste und vollkommenste Identität des Subjectiven und Objectiven, des Allgemeinen und Besondern ist. Schelling hatte daher seinerseits ganz ebenso Recht, von der Identität als solcher auszugehen, weil eben im Sein diese Identität enthalten ist; sein Irrthum bestand nur darin, daß er diese Identität von Vornherein als eine absolute, in sich selbst abgeschlossene ansah. Sie ist vielmehr nur eine unmittelbare Identität, die in demselben Moment, wo sie als Identität sich erfassen, d. h. sich mit sich selbst vermitteln will, schon aufhört, Identität zu sein, vielmehr sich in ein Setzendes und Gesetztes, Subjectives und Objectives, Actives und Passives, Zusammenfassendes und Zusammengefaßtes, Allgemeines und Besonderes oder, wie man den Gegensatz sonst noch bezeichnen will, unterscheidet oder differenzirt, jedoch nur, um auch in dieser Differenzirung, bis wie weit dieselbe auch immer fortgesetzt werden möge, sich als Identität wieder zu erkennen, d. h. in jedem Setzenden auch ein Gesetztes und in jedem Gesetzten auch ein Setzendes und mithin alles Setzen und Gesetztwerden nur als Ein- und Dasselbe, als Selbstsetzung — möge dieselbe als Selbproduction oder als Selbstreception gedacht werden — zu fassen. Daß Schelling diesen in und mit der Identität nothwendig mitzudenkenden Differenzirungs- und Vermittlungsproceß nicht als unerläßliche Momente in sein Princip mit aufnahm oder sie wenigstens in demselben nicht mit voller Klarheit zum Bewußtsein brachte: das ist der Grund, warum seine als absolut hingestellte Identität nicht zu befriedigen vermochte und warum ihm schon Solger den Vorwurf machen konnte, daß sein Princip ein in sich starres, der Entwicklung unfähiges, zur Erklärung des in ewigen Gegensätzen sich bewegenden Lebens unzureichendes sei.

Der nächste Fortschritt, den die Philosophie zu machen hat, wird also darin bestehen müssen, daß sie einerseits mit Schelling die Identität des Allgemeinen und Besondern, andererseits mit Hegel das Sein, worin diese Identität unmittelbar enthalten ist, als Princip annimmt, daß sie aber nicht, wie Schelling, die Identität als eine absolute, der Entwicklung unfähige, aber auch nicht wie Hegel das Sein als ein rein-subjectives, leeres, mithin auch entwicklungsunfähiges ansieht, sondern vielmehr das Sein als ein von Vornherein in drei verschiedenen Formen zu denkendes Sein, nämlich:

1) als ein unmittelbar-identisches, worin Subject und Object Eins sind;
2) als ein sich von sich und in sich unterscheidendes, worin sich Subject und Object gegenseitig als ein Anderes fassen;

3) als ein mittelbar-identisches, worin sich Subject und Object trotz und inmitten ihrer Verschiedenheit als Ein- und Dasselbe ergreifen,

auffaßt, in jeder dieser drei Formen aber schlechterdings nur einen und denselben **Inhalt**, eine und dieselbe **Substanz**, nämlich die Coexistenz des Subjectiven und Objectiven erkennt, mithin das Sein nicht als ein in drei Theile zerfallendes, sondern als ein in drei Formen sich entfaltendes, mithin dreieiniges und lebendiges betrachtet.

In und mit diesen drei Grundformen des Seins erhalten wir dann auch die dem Entwicklungsproceß des Denkens und Seins zum Grunde zu legenden Kategorien, die sich von den Hegel'schen wesentlich dadurch unterscheiden, daß nicht die erste derselben das bloß Subjective, die zweite das bloß Objective und erst die dritte die Zusammenfassung beider enthält, sondern daß vielmehr jede derselben die Coexistenz von Subject und Object in sich schließt und ihr Unterschied nur darin besteht, daß in der ersten Subject und Object als unmittelbar identisch, in der zweiten als sich von sich unterscheidend und in der dritten als im Unterschied die Identität erfassend gedacht werden. Der Vorzug dieser Kategorien vor den Hegel'schen springt in die Augen. Einmal wird das Sein durch sie nicht gespalten, sondern nur entfaltet, es sind also wirklich lebendige Formen des ganzen, keine abgerissenen Bruchstücke des zerstückten Seins. Sodann liegt in ihnen nichts Mystisches und Unbegreifliches, wie in dem sogenannten dialektischen Ueberschlagen von der ersten zur zweiten Kategorie, vom Rein-Subjectiven zum Rein-Objectiven. Allerdings ist es richtig, daß die Gegensätze sich gegenseitig fordern, daß man das Eine nicht denken kann, ohne dadurch auch zum Andern, was sein Gegentheil ist, hinübergeführt zu werden. Aber dies beruht gerade darauf, daß das Andere stets im Einen schon mit enthalten ist, mit ihm zusammengenommen ein Ganzes ausmacht und nothwendig als Ergänzung hinzugedacht werden muß, wenn sich im Einen scheinbar nur das Eine bemerklich macht. Nimmt man aber mit Hegel an, daß das scheinbar Eine wirklich bloß das Eine und als solches von Vornherein das Alleinige und selbstständig für sich Bestehende ist, so ist der Fortschritt und Uebergang zum Andern ein schlechthin unbegreiflicher; das Andere kann nach solchem Ersten schlechterdings nur aus der Pistole geschossen werden. Die von uns aufgestellten Kategorien hingegen sind so klar und verständlich, als nur irgend etwas sein kann, es sind bloße Entwicklungsformen, wir wir sie in jedem Augenblicke und aller Orten in uns und außer uns beobachten können. Wo sich uns ein Leben, eine Entwicklung zeigt, entwickelt sie sich jenen Formen gemäß. So liegen im Samenkorn, im Ei die Gegensätze als noch unmittelbar identisch bei einander; aber sie vermögen in dieser Identität nicht zu verharren; das Ineinanderseiende geht zu einem Innern und Aeußern auseinander, das Innere treibt das Aeußere immer weiter aus sich heraus, läßt es sich scheinbar immer äußerlicher und selbstständiger entwickeln; zuletzt aber kehrt das Aeußere doch wieder zur Einheit mit dem Innern zurück, es erinnert sich der ursprünglichen Identität, es sieht in derselben wie seinen

Ursprung so auch sein Ziel, und so besteht die Culmination seiner Entäußerung gerade in einer Rückkehr zur Urform; die Differenzirung und Entwicklung schließt wie sie begonnen, d. i. mit der Herstellung der Identität in der Bildung des Saamenkorns oder Ei's. Dies ist der allgemeine Entwicklungsproceß, den wir in all den tausend verschiedenartigen Metamorphosen des natürlichen Lebens wiederfinden, und auf welchem der Kreislauf aller Lebensformen beruht. Wir finden ihn aber ebenso auch in unserem Denken, Fühlen und Wollen. Alle diese Thätigkeiten gehen von einem einheitlichen Anfange, einem bewußtlosen Urzustande aus, in welchem Denkendes und Gedachtes, Empfindendes und Empfundenes, Wollendes und Gewolltes noch Eins sind. Aber auch sie vermögen sich hiebei nicht zu beruhigen. Um sich einander wahrhaft und wirklich zu haben, müssen sich Subject und Object erst von einander scheiden, sich einander gegenüberstellen, sich ihrer Unterschiede bewußt werden, dann aber sie wieder überwinden, sich als sich gegenseitig ergänzende Elemente eines und desselben Ganzen erkennen und sich wieder zu diesem Einen und Ganzen zusammenschließen. Die hier aufgestellten Kategorien machen daher auch gar nicht den Anspruch darauf, etwas Neues und noch nicht Dagewesenes zu sein; im Gegentheil sie suchen ihren Werth nur darin, daß sie dem ganz natürlichen, stets üblichen Denkprocesse entsprechen. Göthe sagt:

Dich im Unendlichen zu finden,
Mußt unterscheiden und dann verbinden.

Und auf diesem Wege sind in der That alle Resultate der Erfahrungswissenschaft wie der Speculation erzielt worden. Auch die Hegel'sche Philosophie hat, was sie erreichte, nicht auf Grund ihrer, sondern unbewußt durch diese Kategorien erreicht, sei es, daß sie dieselben bloß der Bedeutung nach dem ihrigen unterschob, oder sie auch wohl ausdrücklich mit jenen verwechselte, indem ihr der Unterschied derselben nicht klar zum Bewußtsein gekommen war. Auch von seinen Schülern hat sich, so weit mir bekannt, keiner ganz und vollständig von den Hegel'schen Kategorien emancipirt, wenigstens nicht mit Anwendung auf die Aesthetik, obschon auch sie, wie Hegel selbst, oft unbewußt davon abweichen und manchen ihrer Eintheilungen und Entwicklungen die natürlichen Kategorien zum Grunde legen. Wenn z. B. Vischer das Schöne folgendergestalt gliedert: I. das einfach Schöne und II. das Schöne im Widerstreit seiner Momente und hiebei das Letztere mit der „Rückkehr des Schönen in sich aus dem Widerstreit seiner Momente" beschließt: so schwebten ihm offenbar nicht die Hegel'schen, sondern die hier aufgestellten Kategorien vor, ja es erhellt deutlich aus seinen eignen Worten, denn er sagt §. 82: „Jede wahre Einheit enthält den Gegensatz als Möglichkeit in sich, sie bethätigt sich als Einheit, indem sie ihn in die Wirklichkeit entläßt, wodurch er, weil die Entgegengesetzten (d. h. die in der Einheit verborgen liegenden entgegengesetzten Momente) Glieder derselben Einheit sind, zum Widerspruch wird; sie bewährt sich, indem sie im Widerspruch nicht verloren geht, sondern ihn überwindet", und noch deutlicher spricht er sich in §. 12 darüber aus, wo es heißt „Es beherrscht nämlich alle Sphären

des Geistes das Gesetz des Ausgangs vom Unmittelbaren zum Vermittelten" und in der Anmerkung hinzugefügt wird: „Es ist unvermeidlich, hier einen neuen Satz aus der Logik, wo er dialektisch begründet wird, und aus der gesammten übrigen Philosophie, wo er sich als Gesetz alles Lebens bewährt, als Lehnsatz aufzunehmen, den zwar die Einleitung schon im weitern Sinne berührt hat, in §. 4. Die besondre Wissenschaft der Aesthetik kann sich auf eine Begründung dieses Gesetzes nicht einlassen, denn sie würde sich dadurch kein geringeres Geschäft auflegen, als eine Recapitulation der gesammten Philosophie. Inzwischen kann der weniger Bewanderte sich selbst, der Bewanderte dem Schüler mit wenig Schwierigkeit begreiflich machen, daß alle Bewegung anfängt mit dem, was, um zu sein oder begriffen zu werden, nicht erst ein Andres voraussetzt, und dies ist das Unmittelbare; daß sie fortgeht zu dem, was ein Andres voraussetzt und was daher von diesem gesetzt ist, was sich also nur durch dieses Hindurchgehen von dem Einen zum Andern, nur durch diese Gegenseitigkeit erhält oder begreifen läßt; daß sie endlich schließt mit dem, worin sich diese Theilung in Eines und Andres, das einander setzt und trägt, wieder zur Einheit aufhebt, indem sich zeigt, wie das Eine im Andern und das Andre im Einen ist und so ihr Gegensatz sich auflöst." Leider aber hat Vischer das hier aufgestellte Gesetz, welches offenbar nicht den Hegel'schen, sondern den oben von uns entwickelten Kategorien entspricht, nicht zum durchgreifenden und leitenden Princip seiner Aesthetik erhoben, sondern es nur hie und da für die ihm sonst zur Norm dienenden Hegel'schen Kategorien eintreten lassen; ja er scheint trotzdem, daß er dieses Gesetz hier selbst als ein neues einführt, seine wesentliche Verschiedenheit von dem Princip der Hegel'schen Dialektik nicht mit voller Klarheit erkannt zu haben, da er in dem von ihm citirten §. 4 wirklich die Kategorien des Subjectiven, Objectiven und Absoluten mit den Kategorien des Unmittelbar-Einen, des Unterschiedenen und des Vermittelt-Einen confundirt. — Daß eine solche Confusion nahe liegt, ist natürlich: denn man läßt sich leicht verführen, in dem Unmittelbar-Einen, obschon es Subject und Object gleichmäßig ist, nur das Subject und demzufolge im Unterschiedenen nur das Object zu sehen, besonders wenn man Philosoph ist und im Begriff des Seins nur den Begriff des Denkens sieht, während der Empiriker umgekehrt geneigt sein möchte, im Sein ein bloß Objectives, den bloßen Gegenstand des Denkens zu erblicken. Wie ungeheuer wesentlich aber trotz der leicht möglichen Verwechselung der Unterschied unserer und der Hegel'schen Kategorien ist, geht daraus hervor, daß nach den unsrigen die Philosophie einen geradezu entgegengesetzten Gang nehmen muß, als der ist, den die Hegel'sche Philosophie genommen hat: denn sobald ihr der Begriff des Seins als das Princip der Philosophie ein von Vornherein voller und concreter Begriff, der positive Inbegriff alles einzelnen und besonderen Seienden ist, und indem sie darin von Vornherein das nicht nur in ihm ruhende, sondern auch aus ihm sich entwickelnde und immerfort in ihn zurückströmende, also dreifaltig sich darstellende Leben erkennt: muß sie in ihm nicht nur den unmittelbarsten, ersten und ursprünglichsten, sondern auch den vollkommensten,

höchsten und letzten aller Begriffe erkennen und mit voller Klarheit begreifen, daß das diesem Begriffe entsprechende Sein nur die lebendige, dreifaltige Gottheit selbst sein kann, deren Wesen und Begriff ja ebenfalls darin besteht, daß sie einerseits der Inbegriff und Urgrund alles Seienden ist, andererseits sich aber wieder als schaffendes Subject von der Welt als dem aus ihr geschaffenen Object unterscheidet, aber inmitten dieser Trennung und Unterscheidung dennoch die Welt des Einzelnen und Besondern mit sich im ewigen Einklange und Zusammenhange erhält und alles Einzelne und Besondre wieder in sich zurücknimmt — ein Begriff der Gottheit, den keine Religion so vollkommen und zugleich so gefühlsangemessen ausgebildet hat, als das Christenthum in dem Dogma vom Vater, Sohn und heiligen Geist. Wenn aber die Philosophie erkannt hat, daß ihr Princip und Entwicklungsgesetz nichts Anderes ist, als das concrete Sein, Leben und Weben der dreieinigen Gottheit, so hat sie nicht nöthig, wie die Hegel'sche, Alles aus dem schlechthin Leeren, aus dem Nichts heraufzubeschwören, braucht nicht wie die Hegel'sche Logik oder Metaphysik ihre Wanderung von dem traurigen Reich hohler Schemen und Schatten zu beginnen, sondern sie befindet sich sogleich von Vornherein im Vollen und Concreten und ihr Entwicklungsgang kann nur darin bestehen, daß sie den im Begriff Gottes lebendig waltenden Inhalt nach seinen drei Entwicklungsformen sich entfalten, zur Welt und allen in ihr zur Erscheinung kommenden Gegensätzen sich ausbreiten und in der Weltgeschichte diese Gegensätze sich wieder bekämpfen, überwinden und ausgleichen und so zur ursprünglichen Einheit und Unmittelbarkeit zurückstreben läßt. Während also die Hegel'sche Methode eine aus Nichts construirende, von Anfang an synthetische zu sein suchte und als solche alles Gegebene verleugnen, jede Beobachtung von sich weisen mußte, wird eine Philosophie nach unseren Kategorien zunächst nur eine analytische, entwickelnde sein können, d. h. sie wird vom Höchsten und Allgemeinsten immer weiter ins Besondre und Einzelne hinabsteigen, sich jede gewonnene Sphäre oder Form des Sein's und des Seienden aufs Neue zergliedern und hiebei nie bloß mit abstracten Denkformeln sich begnügen, sondern stets mit der Beobachtung des Gegebenen Hand in Hand gehen müssen, und erst im Gange dieser analytischen Entwicklung wird sie zu einem Punkte gelangen, wo sich die Analysis des Seins von selbst zu einer Synthesis umgestaltet, weil ja das Sein vom Einzelnen immer wieder zum Allgemeinen zurückstrebt und namentlich dann, wenn die vollkommenste Ausprägung des Einzelnen im Individuellen, Mikrokosmischen, Menschlichen erreicht ist, von hier aus den wieder zur Gottheit aufstrebenden Entwicklungsproceß, den die Philosophie in der Philosophie der Weltgeschichte zu verfolgen hat, in ächt synthetischer Weise beginnen läßt.

Zufolge dieses umgekehrten Entwicklungsganges muß sich aber natürlich Vieles ganz anders ordnen und gliedern, als wir es bei Hegel geordnet und gegliedert finden und demgemäß wird auch das Schöne, mit dem wir es hier speciell zu thun haben, in ein anderes Verhältniß zu Gott, zur Welt und namentlich zum Wahren und Guten zu stehen kommen. Dies führt

uns auf den zweiten Punkt, in welchem wir das Hegel'sche System als noch ungenügend erkennen mußten.

Da Hegel das Sein, sofern es Princip seiner Philosophie ist, rein-subjectiv, d. i. als abstracten Begriff, als Denken ohne Inhalt, faßt, so lag es in der Natur der Sache, daß er es auch am Schluß derselben überwiegend subjectiv, d. h. als die sich selbst denkende Idee fassen und in diesem Sinne die Philosophie als die höchste und letzte Entwicklungsform des Seins, als das Sein in seiner Vollendung, also gewissermaßen identisch mit der Gottheit oder dem göttlichen Selbstbewußtsein betrachten mußte, daß er dagegen in der Kunst und Religion zwar auch Formen des absoluten oder sich selbst-erfassenden Geistes, jedoch nur niedere, minder vollkommene zu sehen vermochte. Daß diese Anschauung ein wenig nach dem Selbstvergötterungsgelüst der Philosophie schmeckt, ist schon zu oft ausgesprochen worden, als daß wir hier darauf zurückzukommen brauchten. Wichtiger ist, daß auch Schüler Hegel's selbst daran Anstoß genommen haben. So will namentlich Weiße die Philosophie nicht als die letzte und höchste, sondern als die erste und unterste Form des absoluten Geistes anerkennen und giebt der Kunst die zweite, der „Theologie" aber die dritte und höchste Stelle. Die Schönheit als Idee der Kunst, sagt er, gehe mit der Wahrheit als Idee der Wissenschaft in die Idee der Gottheit als die höhere Einheit und Vermittlung beider ein. Die Wissenschaft müsse nicht bloß bis zu ihrem Anfange zurück, sondern vielmehr über sich hinausgehen und einen höheren Gegenstand als sich selbst erhalten; das geschehe aber nicht in Form der Religion, auch nicht als Aesthetik, sondern als Theologie, welche Gott in der Form der Selbstheit und Persönlichkeit erkenne. — Dieser Ansicht liegt offenbar das richtige Gefühl zum Grunde, daß die bloß in denkender, wissenschaftlicher Form sich erfassende Idee oder Gottheit noch nicht die Gottheit im vollsten Sinne des Wortes ist, weil sie hier noch zu subjectiv, abstract, der natürlichen Realität ermangelnd erscheint, daß aber auch die in bildender, künstlerischer Form sich darstellende Idee oder Gottheit die Gottheit im vollen Sinne des Worts noch nicht sein könne, weil sie hier umgekehrt allzu objectiv, real, der geistigen Idealität ermangelnd zur Präsenz gelangt, und daß daher als die letzte und höchste Form eben nur die sich selbst als Gottheit erfassende Gottheit anzunehmen sei. Sonderbarerweise fällt aber Weiße, indem er diese letzte Form als Theologie bezeichnet, augenscheinlich wieder in die erste Form zurück: denn was ist die Theologie Anderes als Wissenschaft? Und welche andere Form besitzt sie um Gott zu fassen, als die des Denkens? Denn der Glaube gehört nicht der Theologie, sondern der Religion an; wenigstens ist er für sie weiter nichts als ein Object entweder der bloßen Erfahrung oder der Speculation, nämlich jenes für die orthodoxe, dieses für die speculative Theologie, aber er ist für sie nicht Ein und Alles, nicht der Kern und Inbegriff derselben. Weiße hat also für die letzte und höchste Form des Seins zwar eine richtige Forderung gestellt, aber seiner Forderung selbst nicht zu genügen vermocht.

Auch Vischer ist rücksichtlich der Gliederung des absoluten Geistes mit Hegel nicht zufrieden; jedoch richtet er seinen Angriff nicht gegen die letzte Form, als welche auch er die Philosophie anerkennt; sondern gegen die beiden ersten, indem er nicht wie Hegel der Kunst die erste und der Religion die zweite Stelle giebt, sondern sie umgekehrt anordnet. Vom Standpunkte der Hegel'schen Kategorien aus hat er hiemit offenbar Recht: denn da Hegel die subjective Form stets der objectiven voranstellt, so muß, da die Religion offenbar einen weit subjectiveren, innerlicheren Charakter als die Kunst hat, jedenfalls sie die erste Stelle erhalten. Die Frage ist nur: Gehört die Religion überhaupt als eine besondere Form in die Reihe dieser drei Formen? Ich glaube, diese Frage muß entschieden verneint werden. Die Religion bethätigt sich ebensosehr wissenschaftlich als künstlerisch, es ist ihr ebensosehr um Erfassung der Wahrheit, wie um Darstellung der Schönheit zu thun: denn die Idee oder die Gottheit ergreift sich in ihr einerseits als Glauben oder Dogma, d. i. als ein Fürwahrhalten, andrerseits als sinnliche Offenbarung oder Cultus, d. i. als Gottesvergegenwärtigung in schöner, gemüthbefriedigender Form. Gehörte sie also als eine besondre Form in die Reihe der absoluten Geistesformen, so müßte ihr wenigstens die dritte und höchste eingeräumt werden; aber auch dies ist nicht zulässig; denn die Art und Weise, wie sich Gott in ihr erfaßt, ist noch keine vollkommen befriedigende, das in die Gottheit sich versenkende religiöse Gemüth fühlt sich noch nicht völlig mit ihr Eins, es fühlt zwischen sich und der Gottheit noch den Abstand des Endlichen vom Unendlichen, und wenn es daher mit Gott Eins werden will, muß es sich selbst vernichten, in Gott verschwinden und zerfließen und gerade in der Anerkennung dieser Nothwendigkeit liegt noch stärker und entschiedener die Empfindung der zwischen dem Unendlichen und Endlichen bestehenden Kluft. Nicht die Religion also kann, wenn wir mit Weiße die Wissenschaft als die erste, die Kunst als die zweite Stufe des absoluten Geistes ansehen, die Stelle der dritten Stufe erhalten, sondern diese gebührt allein einer Geistesthätigkeit, welche die Hegel'sche Philosophie ganz und gar aus dem Gebiete des absoluten Geistes heraus- und in das Gebiet des objectiven Geistes zurückgeworfen hat, nämlich der sittlich-guten Thätigkeit: denn sie ist es allein, in welcher der in die Welt und in den Menschen herabgestiegene Gott sich in seiner vollen Kraft und Lebendigkeit wiederfindet, welche als die unmittelbare Wirkung des göttlichen Waltens in der Welt, als die Bethätigung des göttlichen Lebens selbst anzusehen ist.

Mit dieser Emporhebung des Guten in die Sphäre des absoluten Geistes sogar über das Wahre und Schöne hinaus tritt mein System mit dem Hegel'schen auf das Entschiedenste in Widerspruch, obschon ich glaube, daß dem Guten nicht bloß nach meinen, sondern auch nach den Hegel'schen Kategorien der höchste Platz gebührt hätte, da ja in Nichts so sehr als in der guten That das subjective und objective Sein zu vollkommenster Gleichberechtigung und harmonischer Entfaltung gelangt. Es ist daher zu verwundern, daß innerhalb der Hegel'schen Schule diese Erkenntniß erst in

allerneuester Zeit durchzudringen beginnt, namentlich in der Fraction der Tübinger Schule, bei Reiff, Noack u. A., während Vischer noch in der Hegel'schen Ansicht befangen ist, oder sich wenigstens die Ahnung des Richtigen nicht zu voller Klarheit ausgebildet hat. So sagt er z. B. §. 53, daß das Schöne als die Vorausnahme des vollkommenen Lebens oder des höchsten Gutes betrachtet werden müsse, und da er nach §. 37 unter dem höchsten Gute die höchste Stufe des Guten oder der Sittlichkeit, nämlich die Verwirklichung der Pflicht oder der Tugend versteht, so scheint er hiemit gleich uns das Gute als etwas über dem Schönen Hinausliegendes zu fassen. In andern Stellen spricht er sich aber anders darüber aus. Als das Absolute nämlich faßt er die Idee, sofern sie ganz mit der Wirklichkeit eins ist; vom Guten aber sagt er, es stehe noch auf dem Standpunkte des Sollens, es sei mithin die Thätigkeit, welche jene Einheit als eine noch nicht vorhandene stets erst zu erarbeiten strebe und ruhe auf der Voraussetzung des Gegensatzes zwischen der Idee und der Wirklichkeit. Das Streben, diesen Gegensatz zu überwinden, sei aber ein unendliches, d. h. es könne sich nur im unendlichen Raum und im endlosen Verlaufe der Zeit verwirklichen, das Absolute komme also im Guten nie zur Realisation, sondern schwebe nur als unerreichbares Ziel vor, es könne also noch nicht selbst als eine Form des Absoluten gedacht werden. Wohl aber sei das Schöne als eine solche zu fassen. Denn dieses wisse, wenn auch nur durch einen Schein, d. h. von Seite seiner Oberfläche, die Einheit von Idee und Wirklichkeit thatsächlich auf einen bestimmten Punkt des Raumes und der Zeit zu fixiren, es gewähre also das, was das Gute als unerreichbares Ziel nur in Aussicht stelle, schon im Voraus, und es sei eben damit in Einem die Anticipation des dem Guten nur vorschwebenden höchsten Begriffs oder die Vorausnahme des höchsten Gutes, und als solche bereits ein Moment des Absoluten selbst. — Mit dieser Erklärung wird nun allerdings der scheinbare Widerspruch in der Rangordnung des Schönen und Guten aufgehoben. Aber trotzdem hätte Vischer nach der Art und Weise, wie er die Einheit des Idealen und Realen im Absoluten selbst auffaßt, dem Guten die dem Absoluten adäquateste Einheit und also den höchsten Rang beilegen müssen. Im §. 10 sagt er nämlich: die absolute Idee sei die Einheit aller Gegensätze und könne als solche auf keinem einzelnen Punkte der Zeit und des Raumes zur Erscheinung kommen, sondern sie verwirkliche sich bloß durch einen beständig sich erneuernden Proceß der Bewegung. Wie faßt er also hier das Absolute? — Offenbar als ein unendliches, nie zur Ruhe, nie zum Abschluß gelangendes Streben und Leben. Wir wollen hier nicht fragen, ob dieser Begriff des Absoluten wirklich genügen könne, oder ob nicht vielmehr genauer hätte gesagt werden müssen, es sei ein unanfängliches und unendliches, und eben darum in **jedem** Momente und in **jedem** Punkte sich abschließendes Kreisen **in sich**. Aber auch nach der Form, in welcher er das Absolute hier faßt, hätte er das Gute, welches er als das unendliche rastlose Streben bestimmt, für eine vollkommnere Verwirklichung des Absoluten erklären müssen als das Schöne, welches

ihm nur als eine scheinbare Verwirklichung desselben gilt. Trotzdem aber kann er sich nicht von der Hegel'schen Vorstellungsweise losreißen und sieht in der obenerwähnten Stelle die unendliche Bewegung des Guten als etwas dem Absoluten Widersprechendes an, und betrachtet umgekehrt das Schöne, obschon es nach ihm eigentlich als eine Sistirung und Hemmung des unendlichen Processes des Absoluten erscheinen sollte, als die vollkommnere Realisation desselben.

Daß diese beiden Ansichten vom Absoluten, wonach die Einheit von Idee und Wirklichkeit einmal nur durch einen unendlichen Proceß, ein andermal nicht durch einen unendlichen Proceß soll gewonnen werden können, schlechthin unvereinbar sind, leuchtet ein und es folgt daraus die Nothwendigkeit, uns für die eine derselben zu erklären, und es kann für uns nach dem, wie wir schon oben das Sein als ein dreifaltiges, in sich selbst lebendiges bezeichnet haben, kein Zweifel sein, der ersten den Vorzug zu geben; hieraus geht aber als nothwendige Consequenz hervor, daß gerade das Gute diejenige Form des Absoluten ist, die mit ihm als dem unendlichen, sich fortwährend in sich abschließenden Insichkreisen am vollkommensten im Einklange ist, während das Schöne, weil sich an ein Endliches heftend, nur scheinbar mit ihm harmonirt. Freilich als ein Streben nach einem jenseitliegenden, schlechthin unerreichbaren Ziele darf man das Gute nicht fassen; dann wäre das sittliche Streben allerdings etwas Trostloses; aber ein solches ist es auch nicht. Es ist zwar ein unendliches, aber nicht, weil es einem unerreichbaren Ziele nachjagt, sondern weil es in sich selbst sein Ziel und seine Befriedigung erkennt. Das Gute strebt ja nicht darum immer weiter, weil es soll oder muß, sondern weil es will; nicht um das Göttliche als ein Fernliegendes zu erreichen, sondern um es nicht bloß auf einem Punkte und in einem Momente, sondern auf jedem Punkte durch sich und in sich zu verwirklichen, um nie und nirgends in der göttlichen Selbstbethätigung eine Unterbrechung, einen Stillstand eintreten zu lassen. Es ist also eigentlich überall am Ziel, aber an einem Ziel, welches stets zugleich Anfang ist, und es harmonirt eben darin ganz mit dem unendlichen Proceß des Absoluten, der ebenfalls nicht als eine unendliche Bewegung nach Außen, sondern vielmehr als ein ewiges, stets und überall sich abschließendes Reflectiren in sich gefaßt werden muß. Außerdem aber gebührt dem Guten die höchste Stelle in der Trias des Absoluten auch darum, weil es wirklich und thatsächlich ebenso vom Allgemeinen im Einzelnen ausgeht, als durch das Einzelne zum Allgemeinen zurückstrebt und sich in einem sittlich-geordneten Zusammenwirken aller Kräfte und Thätigkeiten, von dem auch die wissenschaftlichen und künstlerischen nicht ausgeschlossen sind, zu einer wirklich universellen Repräsentation des Absoluten gestaltet, die jedem Einzelnen, auch dem scheinbar Geringfügigsten, die lebendige Theilnahme und Mitwirkung an der gemeinsamen Realisation des Guten möglich macht. Daher hat denn das vorliegende System die von Hegel zerstörte, vom unmittelbaren Gefühl aber nie aufgegebene Triplicität der Idee als Ideen des Wahren, Schönen und Guten auf Grund der oben entwickelten Kategorien wiederhergestellt

und glaubt durch die Bestimmung ihres gegenseitigen Verhältnisses, wie sie in §. 27 fgg. enthalten ist, das wissenschaftliche mit dem populären Bewußtsein wieder vermittelt, zu gleicher Zeit aber auch ihre verschiedene Bethätigung als reine Idee, als psychische Kraft und als geistiger Trieb (§. 12 — 18), so wie ihr Verhältniß zu Gott, Natur und Weltgeschichte der Unklarheit, welche bei Hegel hierüber noch herrscht, entrissen zu haben.

Der dritte Hauptpunkt, in dem uns die Hegel'sche Aesthetik noch nicht ausreichend erschien, war die Begriffsbestimmung des Schönen selbst, so wie die Entwicklung und Zergliederung desselben nach seinen verschiedenen Elementen, Modificationen und Manifestationen. Hegel bestimmt das Schöne als „das sinnliche Scheinen der Idee", Vischer als „die Idee in der Form begränzter Erscheinung". Diese Bestimmung ist, richtig verstanden, richtig, obschon es, um zugleich die dem Schönen wesentliche Correlation zwischen einem anschauenden Subject und einem angeschauten Object mit zum Ausdruck zu bringen, vorzuziehen ist zu sagen: Das Schöne ist die Idee als Anschauung ihrer selbst in einer Erscheinung. Mit dieser Bestimmung ist aber nur etwas anzufangen, wenn man sich dabei zur vollkommensten Klarheit bringt, was man sich eigentlich unter der Idee zu denken hat, und welche Bedingungen daraus für die Beschaffenheit der Erscheinung, in welcher die Idee sich wiederfinden soll, erwachsen. In dieser Hinsicht läßt uns aber die Aesthetik der Hegel'schen Schule noch sehr im Stiche: denn einerseits faßt sie die Idee, je nachdem es ihr gerade paßt, bald in diesem, bald in jenem Sinne, z. B. einmal subjectiv als das Urbild der Erscheinungen innerhalb des anschauenden Subjects, wonach dasselbe die Erscheinungen mißt, ein andermal objectiv als das Urbild der Erscheinungen innerhalb der schaffenden Kraft, wonach dieselbe die Erscheinungen gestaltet; einmal als die allgemeine absolute Idee, welche gleichbedeutend mit dem Absoluten selbst gedacht wird, ein andermal als irgend eine besondere Idee, z. B. als Gattungsbegriff einer bestimmten Classe von Erscheinungen; einmal als die der Erscheinung vom Subject entgegengebrachte und dem Subject zum Maaßstab dienende Idee, ein andermal diejenige Idee, welche erst durch die Erscheinung im Subject hervorgerufen wird, also die aus dem Object resultirende, als Effect sich darstellende Idee u. s. w.; andererseits fertigt sie die Frage, wie denn nun eine Erscheinung beschaffen sein müsse, um sich als der Idee conform darzustellen, allzu leichtfertig ab und giebt somit für eine objective, von subjectiver Willkühr befreite Erkenntniß des Schönen sehr wenig und unsichere Anhaltspunkte. Bei diesem Verfahren ist es nicht zu verwundern, wenn die Idee des Schönen gar häufig mit andern Ideen, z. B. von Hegel selbst mit der religiösen Idee des Göttlichen, von Weiße mit der Idee des Wahren confundirt wird. Am sorgfältigsten ist jedenfalls Vischer auf die nähere Feststellung der Idee eingegangen; aber wenn er, von dem Gedanken ausgehend, daß sich die absolute Idee eigentlich nur in allen Räumen und im unendlichen Verlaufe der Zeit verwirklichen könne, daß sie sich aber in einen Umkreis bestimmter Ideen auseinanderlege und sich in diesen wenigstens scheinbar, ja weil dem Schönen ein Inhalt

zum Grunde liege, mehr als scheinbar, nämlich als Erscheinung verwirkliche, zu dem Schlusse gelangt, daß sich die Idee des Schönen als Gattung bestimme: so hat er sich offenbar trotzdem daß ihm die „Gattung" nicht etwa bloß die dem Einzelnen abstrahirte Allgemeinheit, sondern das die Allgemeinheit im Einzelnen realisirende Lebensprincip ist, in ein Gebiet verloren, von wo aus das Schöne in seiner Allgemeinheit gar nicht mehr zu erfassen ist; das Schöne zersplittert sich ihm vielmehr in so viel besondere und verschiedenartige Typen als es Gattungen giebt und von einer Gemeinsamkeit derselben kann keine Rede mehr sein. Allerdings muß sich das Schöne, sofern es stets an einer realen Erscheinung haftet, auch gattungsmäßig darstellen, aber damit ist es ja noch keineswegs gethan. Was will die Forderung, daß ein Einzelwesen das Bild seiner Gattung sein müsse, eigentlich sagen? In gewissem Sinne erfüllt ja diese Bedingung fast jedes Einzelwesen; selbst die elendeste Mähre documentirt sich noch als Pferd und zwar so sehr, daß sie nicht als solches zu verkennen ist. Freilich läßt Vischer die durch zufällige Einflüsse entstehenden Verkümmerungen und Verkrüppelungen nicht als wirkliche Exemplificationen der Gattung gelten; — aber was entscheidet darüber, ob ein Einzelwesen wirklich verkümmert und verkrüppelt ist? Muß man vielleicht erst die Lebensgeschichte desselben studiren, um zu erfahren, ob auch bei seiner Bildung keine zufälligen, sondern bloß die gattungsmäßigen Einflüsse thätig gewesen sind? Und wie und wodurch will man diese von jenen Einflüssen unterscheiden? Was kann man dagegen einwenden, wenn ein Buckliger behauptete, dieser seiner Bildung liege eben auch ein real-gestaltendes Lebensprincip, der Gattungstypus der Buckligen, zum Grunde? — Sobald man in der Schönheit eben nichts weiter als Gattungsgemäßheit sieht, läßt sich nichts Erhebliches dagegen sagen; und noch weniger dürfte man nach diesem Princip die wirklich zu Gattungen ausgeprägten häßlichen Thierbildungen, wie Affen, Spinnen, Kröten 2c., aus dem Reich des Schönen hinausweisen können, so sehr auch das Gefühl protestirt, sie als schön anzuerkennen. Vischer muß trotz der Consequenz, mit welcher er selbst solchen Bildungen, sobald sie nur gattungsgemäß sind, noch einen gewissen Grad der Schönheit beilegt, doch zuletzt anerkennen, daß sich mit der Gattungsmäßigkeit als solcher nicht auskommen lasse; er unterscheidet daher höhere und niedere Gattungen, und legt jenen einen höhern, diesen einen niederen Grad der Schönheit bei. Was aber entscheidet darüber, ob eine Gattung eine höhere oder niedere ist? Doch jedenfalls ihre nähere oder fernere Stellung zum höchsten, zum allumfassenden Gattungsbegriff? — Um also die Schönheit der Gattung zu bestimmen, wird man sie mit diesem, d. h. mit der absoluten Idee vergleichen und messen müssen, und es wird also doch zuletzt nicht eine besondere, sondern die absolute Idee über Schönheit und Unschönheit entscheiden.

Was aber ist die absolute Idee? Auch hierüber herrscht bei Hegel keineswegs die vollkommene Klarheit. Am Schluß der Logik bestimmt er sie als die Einheit der subjectiven und objectiven Idee, als die sich selbst denkende, selbst begreifende, logische Idee, als Inbegriff aller Wahrheit.

Hienach also müßte, wie Weiße will, das Schöne als sinnliches Scheinen der Idee stets nur die Wahrheit zum Inhalte haben, man müßte das Schöne als das Wahrscheinliche bestimmen können. So faßt es jedoch Hegel im Abschnitt vom absoluten Geiste und in seiner Aesthetik keineswegs. Zwar sagt auch er, wenn das Wahre — d. i. die Idee, wie sie als Idee ihrem Ansich und allgemeinen Principe nach ist und als solches gedacht wird — auch existire und in diesem seinem äußerlichen Dasein unmittelbar für das Bewußtsein sei und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibe mit seiner äußeren Erscheinung, so sei die Idee nicht nur wahr, sondern schön — und das scheint für jene Ansicht zu sprechen. Faßt man aber die Sache näher ins Auge, so verhält es sich doch anders. Denn wenn das Wahre nur als die Idee in ihrem Ansichsein, in ihrer Allgemeinheit bestimmt wird, so kann es dieser Bestimmung gemäß gar nicht als äußerlich daseiend gedacht werden, es hört vielmehr im äußerlichen Dasein auf, das Wahre zu sein und ist nur noch die Idee überhaupt, innerhalb welcher das Wahre ebensogut wie das Schöne nur als eine Seite, nur als eine Form, keineswegs als die ganze Idee zu denken ist. Dies hat auch Hegel zwar nicht mit voller Schärfe erkannt, aber doch richtig herausgefühlt: denn er sagt ja, die Idee sei in der sinnlichen Erscheinung nicht nur wahr, sondern schön, und bestimmt daher das Schöne keineswegs als das sinnliche Scheinen des Wahren, sondern als das „sinnliche Scheinen der Idee." Freilich sagt er dann wieder, das Sinnliche und Objective bewahre im Schönen keine Selbstständigkeit in sich, sondern sei nur Dasein und Objectivität des Begriffs, nur eine Realität, welche den Begriff als in Einheit mit seiner Objectivität in diesem seinem objectiven Sein darstelle, und hiemit scheint er das sinnliche Moment im Schönen wiederum nur als ein bloß der Darstellung der Wahrheit dienendes, nicht als ein solches anzusehen, welches die Idee in wesentlich anderer Weise als das Wahre darzustellen hat; aber darin zeigt sich eben, daß Hegel über das Verhältniß der Begriffe zu einander noch zu keiner völligen Klarheit gelangt ist, indem er auch hier, wie in seinen Kategorien überhaupt, die bloß abstracte Form des Gattungsbegriffs, d. i. das Wahre, mit der Totalität des Gattungsbegriffs, d. i. der Idee, confundirt.

Aus alledem geht hervor, daß eine schärfere und bestimmtere Fassung des Begriffs, den man mit dem bis jetzt höchst elastischen, und darum für die subjective Speculation sehr bequemen Ausdruck „Idee" zu verbinden hat, in hohem Grade noththut, wenn mit der Bestimmung des Schönen, daß es „ein sinnliches Scheinen der Idee", „die Idee in Form begränzter Erscheinung", „die Idee als Anschauung" sei, etwas für die objective Erkenntniß des Schönen wirklich Ersprießliches gewonnen sein soll. Daher haben sich denn die vorliegenden Forschungen auch die Feststellung dieses Begriffs zur ganz besonderen Aufgabe gemacht, und wenn sich aus dem, was §. 12—13 darüber gesagt ist, der Hauptsache nach Folgendes ergiebt: „Die Idee sei der geistige Inbegriff alles Seienden; mithin zwar ihrem Inhalte und Umfange nach gleichbedeutend mit dem Absoluten oder Vollkommenen, aber nicht ihrer Form nach: denn sie sei nicht das Vollkommene seiner besonderen,

natürlichen, sondern nur seiner allgemeinen geistigen Existenz nach, mithin nur das Sein, aus welchem und in welchem alles Seiende existire, aber nicht das Seiende selbst; mithin nichts Reales, sondern nur etwas Potentiales, Qualitatives, also, genau genommen, nicht das Vollkommene, sondern nur das Wesen des Vollkommenen oder Vollkommenheit": so wird man damit von Vornherein einen bestimmten und klaren Begriff verbinden können und mit Leichtigkeit einsehen, wie sich aus diesem Begriffe, welcher die Totalität der Idee darstellt, nach den von uns aufgestellten Kategorien die drei Formen der Idee, nämlich:

1) die unmittelbar mit sich identisch gedachte Idee, d. i. die Idee als Begriff oder die Idee des Wahren,
2) die sich in Object und Subject auseinanderlegende Idee, d. i. die Idee als Anschauung oder die Idee des Schönen; und
3) die aus dem Unterschied zur Vereinigung zurückkehrende Idee, d. i. die Idee als Tendenz oder die Idee des Guten

ganz von selbst ergeben, und wie aus der Bestimmung, daß die Idee zwar nicht die als solche auch reale Substanz, aber doch die aus dem Realen herausleuchtende und reflectirende Qualität des Absoluten, Göttlichen, Vollkommenen sei, mit Nothwendigkeit folgt, daß auch das Wahre, Schöne und Gute zwar nicht das Absolute, Göttliche, Vollkommene selbst, aber solche Qualitäten desselben sind, in deren Dreieinigkeit das Wesen des Vollkommenen besteht, während jede einzelne derselben dieses Wesen nur nach einer der drei im lebendigen Gott sich vereinigenden Formen in sich darstellt.

In und mit dieser schärferen Bestimmung der Idee ist nun aber auch die Möglichkeit gegeben, jede Form derselben und insbesondere auch die Idee des Schönen genauer und objectiver als bisher zu bestimmen. Denn sobald man in der Schönheit die als Anschauung sich offenbarende Vollkommenheit erkannt hat, braucht man sich bloß die Begriffe der Anschauung einerseits und der Vollkommenheit andererseits genau zu analysiren, um sofort zu den wesentlichen Elementen und Momenten der Schönheit überhaupt, sowie auch zu denjenigen Modificationen und Manifestationen des Schönen zu gelangen, in welche es sich theils seinem Begriffe, theils der ihm als Substrat zum Grunde liegenden realen Erscheinung nach auseinanderlegt.

Daß sich die Aesthetik der Hegel'schen Schule mit einer gründlichen Entwicklung und Darlegung der allgemeinen Schönheitsmomente, d. h. der allgemeinen Qualitäten, welche bewirken, daß der anschauende Geist einem Objecte das Prädicat der Schönheit ertheilt, so gut wie gar nicht befaßt hat, erhellt schon daraus, daß die Anhänger dieser Schule zum Theil die Möglichkeit einer solchen Darlegung bestritten haben. So sagt Hegel geradezu, es sei für den Verstand nicht möglich, das Schöne zu erfassen, weil derselbe, statt zu der Einheit des Idealen und Realen durchzudringen, stets deren Unterschiede in selbstständiger Trennung festhalte, nie das Endliche mit dem Unendlichen im Einklange zu sehen vermöge. Aehnliche, besonders auf der Verschiedenartigkeit des Schönen innerhalb der realen Welt fußende Einwände

machen Weiße und Vischer geltend, worüber ich mich in meiner Proportionslehre (S. 118 fgg.) specieller ausgesprochen habe. Angenommen diese Einwürfe wären richtig — was würde folgen? — Unstreitig der Satz, daß die Schönheit gar nicht ein Gegenstand der wissenschaftlichen Erkenntniß sein kann, daß sie eine schlechthin mystische, räthselhafte Erscheinung, ja eine bloße Illusion ist und daß daher die ganze Wissenschaft der Aesthetik ein Unsinn ist. Denn worin besteht denn der alleinige Zweck dieser Wissenschaft als darin, die vom Gefühl im Schönen unmittelbar empfundene Einheit des Idealen und Realen auch dem erkennenden Geiste zum Verständniß zu bringen, dem Verstande das, was er allerdings nicht unmittelbar zu erfassen vermag, mittelbar begreiflich zu machen. Man wird vielleicht einwenden, die Aesthetik arbeite nicht für den Verstand, sondern für die höhere, über Gefühl und Verstand schwebende Vernunft. Allerdings ist dem so. Aber der Verstand ist der verantwortliche Minister der Vernunft; die Vernunft unterschreibt nichts, was der Verstand nicht auch unterschrieben hat. Die Vernunft begnügt sich ebensowenig mit mystischen Gefühlsanschauungen als nüchternen Verstandeszergliederungen, sie will eben beides in sich zur Einheit zusammenfassen, und daher vermag sie auch das Schöne erst dann als ein Vernunftgemäßes anzuerkennen, wenn es zuvor auch vom Verstande begriffen ist. Und der Verstand ist auch in der That dem Schönen gegenüber nicht so bornirt, als man gewöhnlich glauben zu machen sucht, wenn man sich über irgend eine dunkle Partie der Wissenschaft hinwegstehlen will; er vermag allerdings das Schöne nicht in seiner Unmittelbarkeit und Totalität zu erfassen; aber sich die einzelnen Elemente und Qualitäten desselben zum Bewußtsein zu bringen, versteht er sehr wohl, und erst wenn die Wissenschaft auch dieser sich bemächtigt hat, wird sie den einseitigen Gefühlszustand überwunden haben. Daß aber wirklich das Schöne, sofern es an objectiven Erscheinungen geschaut wird, nicht auf einer bloßen Selbsttäuschung des anschauenden Subjects, sondern auf wirklich vorhandenen Eigenschaften des Objects selbst beruht und daß diese Eigenschaften, wenn sie dem realen Objecte den Schein der Idealität geben sollen, mit den in der Idealität enthaltenen Qualitäten irgendwie correspondiren müssen, das wird auch die über dem Verstand sich erhaben fühlende Vernunft einräumen müssen, wenn sie nicht auch das G e f ü h l des Schönen Lügen strafen will. Hegel selbst sagt: „Der Begriff erlaubt es der äußern Existenz in dem Schönen nicht, für sich selber eigenen Gesetzen zu folgen, sondern bestimmt aus sich seine erscheinende Gliederung und Gestalt, deren Zusammenstimmung des Begriffs mit sich selber in seinem Dasein eben das Wesen des Schönen ausmacht.“ Nun denn, wenn dem so ist, wenn die Fähigkeit des Realen, die Idee des Schönen im anschauenden Subjecte zu erwecken, auf gewissen der Vollkommenheit entsprechenden Qualitäten des Realen beruht, so müssen sich diese Qualitäten auch erkennen lassen und die Wissenschaft darf nicht eher ruhen, als bis sie dieselben erkannt hat.

Dies ist der Gesichtspunkt, von dem der Verfasser bei den nachfolgenden Forschungen ausgegangen ist. Er verhehlt sich nicht, daß er sich hiebei auf

eine der schwierigsten Fragen eingelassen hat, denn die Aufgabe ist keine geringere, als dem erkennenden Bewußtsein begreiflich zu machen, daß und durch welche Mittel auch das Endliche inmitten seiner Endlichkeit dem Unendlichen conform erscheinen, wie sich auch in den an Raum und Zeit gebundenen Erscheinungen das allgegenwärtige und ewige Sein der Gottheit offenbaren könne. Auch ist er sich klar bewußt, daß eine Aufgabe wie diese vollkommen nur im unendlichen Verlaufe der Wissenschaft gelöst werden kann, und ist daher weit entfernt, in dem, was er hier der Öffentlichkeit übergiebt, etwas Absolutes und Abgeschlossenes zu erblicken, obschon er bestrebt gewesen ist, es zu einem streng und nothwendig in sich Zusammenhängenden abzurunden. Bei alledem geb' ich mich der Hoffnung hin, daß meine Forschungen nicht ganz resultatlos erscheinen und namentlich über die einerseits idealen, andererseits realen Elemente, z. B. über die verschiedenen Formen der Vollkommenheit und der quantitativen, formalen und sensualen Scheinhaftigkeit (§. 60 — 101), so wie über die begrifflichen Modificationen des Schönen, das Reinschöne, Komische und Tragische sowohl im Besondern wie in ihrem gegenseitigen Verhältniß (§. 102 — 127), und endlich über die natürlichen und künstlerischen Manifestationen nach ihren durch Raum und Zeit einerseits und durch die eigenthümliche Ausbildung der Kosmosidee andererseits bedingten Unterschieden (§. 128 — 148) eine nicht geringe Anzahl theils aufklärender, theils anregender Aufschlüsse gewähren werden. Dies hier noch näher darzulegen, halte ich für unnöthig, da das der Wissenschaft wirklich zu Gute kommende Ergebniß meiner Untersuchungen doch nur aus einer Verfolgung derselben in ihrem systematischen Zusammenhange entnommen werden kann; das Vorausgeschickte aber wird ausreichen, um über das Verhältniß meiner Arbeit zu früheren Arbeiten Aufschluß zu geben und ihnen zugleich in Rücksicht auf die ziemlich ungeebnete Bahn, welche sie betreten haben, eine nachsichtige Beurtheilung zu erwirken. Bei der entgegenkommenden Aufnahme, die mein unlängst erschienenes, in denselben Principien wurzelndes Werk über die Proportionen des menschlichen Körpers in allen Gebieten der Wissenschaft und Kunst gefunden hat, wage ich mich der Hoffnung hinzugeben, daß auch diesem die Theilnahme nicht fehlen werde, zumal es, obschon von einem besonderen Gesichtspunkte ausgehend, über das gesammte Gebiet der Aesthetik sich ausbreitet und die wesentlichsten und interessantesten Fragen aller Künste berührt.

Ideologie des Schönen.

Erster Theil:

Ueber das Schöne überhaupt.

„Dies reine Sein ist die **reine Abstraction**, damit das **Absolut-Negative**, welches, gleichfalls unmittelbar genommen, das **Nichts** ist."

Hegel, Encykl. §. 87.

Faust zu Mephistopheles:

Du sprichst als erster aller Mystagogen,
Die treue Neophyten je betrogen;
Nur umgekehrt. Du sendest mich ins Leere,
Damit ich dort so Kunst als Kraft vermehre;
Behandelst mich, daß ich, wie jene Katze,
Dir die Kastanien aus den Gluthen kratze.
Nur immer zu! Wir wollen es ergründen!
In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden.

Göthe's Faust, II. Theil.

Ideologie des Schönen.

Erster Theil.

Über das Schöne überhaupt.

§. 1.

Die Ideologie des Schönen ist die Wissenschaft von der Idee des Schönen. Die „Idee des Schönen" ist aber der einheitliche Ur= und Inbegriff aller schönen Erscheinungen innerhalb des Geistes oder das im Geist zum Bewußtsein kommende Sein des Schönen. Das Schöne ist also eine Modification des Seins, nämlich das Schön=sein; daher bildet die Ideologie des Schönen einen Theil der Ontologie und als solche einen Theil der Metaphysik. Das Schöne kann aber auch als die einzelne schöne Erscheinung gedacht werden; daher füllt das Schönsein noch nicht das ganze Gebiet des Schönen, mit welchem sich die Wissenschaft des Schönen oder die Aesthetik beschäftigt, aus; die Ideologie des Schönen ist mithin auch als ein Theil der Aesthetik zu betrachten. Innerhalb der Metaphysik hat sie nur die Bedeutung einer abgeleiteten Wissenschaft; für die Aesthetik hingegen bildet sie die Basis und Grund=lage des Ganzen. Sie ist die Wissenschaft von den ästhetischen Principien und muß als solche nothwendig den ersten Theil der Aesthetik bilden.

Daß die Lehre von der Idee des Schönen ein Theil der Metaphysik ist, hat bereits Vischer erkannt und daher dieselbe geradezu eine „Metaphysik des Schönen" genannt. Um so mehr ist es zu verwundern, daß er im Widerspruch hiemit der „Aesthetik über=haupt", von der doch diese „Metaphysik des Schönen" einen Theil bildet, ihren Platz innerhalb der Lehre vom absoluten Geiste anweist und das Schöne zwischen Religion und Philosophie stellt, da doch an diese Stelle nach dem von ihm adoptirten Hegel'schen System nur die Kunst gehört. Die Kunst aber ist, wie Vischer selbst mehrfach erklärt, noch etwas ganz Anderes als die bloße Idee des Schönen, nämlich diejenige Realisation derselben, durch welche die Idee selbst innerhalb des Realen zu ihrem Rechte gelangt. Sie gehört daher allerdings in das Gebiet des absoluten Geistes, in welchem der Gegensatz von Idealem und Realem überwunden wird; nicht aber die Idee des Schönen, nicht das Schöne in seiner Allgemeinheit — ebensowenig wie das bloß Naturschöne oder das Schöne in seiner Vereinzelung Die Wissenschaft vom Schönen gehört daher nicht bloß einem Theile des philosophischen Systems an, sondern fällt als Ideologie des Schönen in die Metaphysik, als die Lehre vom Naturschönen und Schönheitssinn in die Phänomenologie des Geistes, und als Kunstlehre theils in die Wissenschaft vom absoluten Geist, theils in die Philosophie der Geschichte — was weiter unten seine nähere Begründung erhalten wird.

In neuester Zeit hat man an der Ableitung der Kunst aus der Idee des Schönen Anstoß genommen und ihre Entstehung aus äußeren Anlässen, z. B. aus dem Triebe, Monumente zu errichten, zu erklären gesucht. Diese Erklärung ist jedoch nur in der geschichtlichen Kunstwissenschaft an ihrem Platze; die Aesthetik hingegen kann sich nicht dabei beruhigen: denn einerseits leidet sie auf manche Künste gar keine Anwendung, andererseits würde damit nicht mehr gesagt sein, als wenn man sagen wollte, die Kochkunst sei aus dem Triebe zum Essen entstanden. Allerdings würde der Mensch ohne Trieb zum Essen auch nicht auf das Kochen gekommen sein; hätte er aber bloß den Eßtrieb besessen, d. h. hätte er nur das Bedürfniß zum Essen gefühlt, gleichviel was: so würde er sich ebensogut wie das Thier mit Dem begnügt haben, was er in der Natur vorfindet; daß er sich aber hiemit nicht begnügt hat, setzt eine höhere Idee voraus, und diese ist eben keine andere als die Idee des Schönen, wenn sich dieselbe hier auch noch auf niederem Gebiete bewegt. — Wir haben noch Beispiele genug, wie roh die ersten Monumente gewesen sind, oft weiter nichts als ein roher Steinblock. Wäre es dem Menschen bei dem Denkmal bloß auf das Denkmal als solches angekommen, so würde er hiebei stehen geblieben sein. Daß er hierüber hinausgegangen ist, daß er die Denkmäler nach und nach immer schöner herzustellen gesucht hat, beruht also auf einem besonderen Triebe, und dieser kann wiederum nur der Trieb zum Schönen gewesen sein. Diesem aber mußte nothwendig das Schöne als Idee vorschweben, weil man sich sonst niemals über die Benutzung oder Nachahmung schöner Naturgegenstände erhoben haben würde.

§. 2.

Die Ideologie des Schönen hat das Schöne nothwendig von drei Seiten zu betrachten, nämlich erstens in seinem Verhältniß zum allgemeinen Sein, von welchem es selbst eine besondere Modification bildet; zweitens im Verhältniß zu denjenigen anderen Modificationen des Seins, mit welchen es sich gemeinsam unter einer höheren Modification des Seins vereinigt, namentlich in seinem Verhältnisse zum Wahren und Guten; drittens im Verhältniß zu ihm selbst und zu denjenigen Modificationen des Seins, die sich als unterscheidbare Elemente, Arten oder Manifestationen des Schönen aus seinem eignen Innern entwickeln. Demgemäß theilen wir die folgende Erörterung in eine Deduction, eine Definition und eine Analysis des Schönen.

Erster Abschnitt.

Deduction des Schönen,

oder:

Vom Verhältniß des Schönen zum Sein überhaupt, zu Gott, zur Welt, zur Natur, zum Geist u. s. w.

§. 3.

Die Frage nach dem Begriff des Schönen ist eine Frage nach dem, was das Schöne ist. Das Schöne wird also von Vornherein als ein Seiendes gedacht. Daher kann es nur aus dem Begriffe des Seins deducirt werden.

Daß wir nicht anders zum Begriffe eines Dings gelangen können als durch den Begriff des „Seins“ hindurch, zeigt auf das Deutlichste die Sprache, welche zur Bildung

jedes Satzes, also auch jeder Begriffsbestimmung, des vermittelnden „ist“ bedarf. Die Grammatik hat dieses „ist“ noch lange nicht seiner tieferen Bedeutung nach aufgefaßt. Gewöhnlich begnügt man sich, es als „Copula“ zu bezeichnen oder es mit zum Prädicat zu rechnen, ohne sich weiter darum zu bekümmern, warum die Sprache mit einer fast universellen Uebereinstimmung gerade den Begriff des Seins zu diesen Functionen benutzt. Daraus aber, daß man es, wenn es den Mittelpunkt der Satzbildung ausmacht, gar nur als „Verbum auxiliare“ betrachtet und ausdrücklich vom eigentlichen „Sein“, dem sogenannten „Verbum substantivum“ unterschieden hat, geht deutlich genug hervor, daß man die völlige Identität des Begriffs in beiden Functionen des Verbs nicht erkannt hat. Daß aber diese Identität wirklich besteht, leidet bei genauerer Betrachtung gar keinen Zweifel. Der durch alle nur einigermaßen entwickelte Sprachen hindurchgehenden Anwendung des „ist“ zur Satzbildung liegt nämlich das richtige Gefühl zum Grunde, daß das Sein das allgemeine Prädicat aller Dinge ist und daß man zu dem besonderen Prädicate eines Dinges gar nicht gelangen kann, wenn nicht zuvor festgestellt ist, daß dieses Ding auch des allgemeinen Prädicats theilhaftig sei. Daher bestimmt die Sprache das Subject zunächst nur als ein Seiendes, sie sagt erst, daß es ist, ehe sie dazu übergeht, anzugeben, was es ist, d. h. in welche besondere Classe, Gattung und Art des Seienden das Ding gehört. Sie sagt also zuerst: „Der Löwe ist“, und dann erst fügt sie hinzu: „ein Thier“ oder „stark“ oder „brüllend“ — in welchem letzteren Falle das „ist brüllend“ in „brüllt“ zusammengezogen wird. Der in „ist“ liegende Begriff des Seins ist daher das eigentliche und ursprüngliche Prädicat im Satze, und was demselben noch beigefügt wird, ist genau genommen nur eine Termination, eine nähere Bestimmung desselben; es läßt sich daher jenem allgemeinen Prädicat gegenüber höchstens als „besonderes“ Prädicat fassen, wie ich dies auch in meiner „Grammatik der deutschen Sprache“ §. 276 — 289 bereits ausgesprochen und näher begründet habe. — Wenn ich daher bei irgend einem Dinge frage: „Was ist das Ding?“, so frage ich nur nach dem besonderen Prädicat; es liegt also dieser Frage stets die Voraussetzung zum Grunde, daß das Ding ein Seiendes sei und daß die nähere Bestimmung seines Begriffes nothwendig vom Begriffe des Seins ausgehen müsse.

§. 4.

Der Begriff des Seins ist der Inbegriff aller Begriffe oder der Begriff schlechthin, d. h. das Sein wird als das, worin sich Alles vereinigt und Eins ist, mithin als das schlechthin Allgemeine und Unterschiedslose gedacht.

Daß in dem Begriffe des Seins alle übrigen Begriffe unterschiedslos enthalten sind, ist auch vom populären Bewußtsein aus mit Leichtigkeit einzusehen. Von welchem Einzeldinge der Welt ich auch ausgehen möge, ich komme, wenn ich mich von ihm aus zum Art-, von diesem zum Gattungsbegriff erhebe und so zu immer höheren und weiteren Begriffen aufsteige, zuletzt stets bei dem Begriffe des Seins als dem höchsten und allgemeinsten an; die Erscheinungen des Thier- wie des Pflanzenreichs, der anorganischen wie der organischen Schöpfung, der Kunst wie der Natur, der geistigen wie der sinnlichen Welt — sie stimmen alle darin überein, daß sie Seiendes sind, und lassen also hierin alle die Unterschiede, worin sich das Geistige vom Sinnlichen, das Künstliche vom Natürlichen, das Organische vom Anorganischen, das Animalische vom Vegetabilischen, das Menschliche vom Thierischen, das Kaukasische vom Mongolischen, das Germanische vom Romanischen, das Süddeutsche vom Norddeutschen u. s. w. unterscheidet, gänzlich fallen. Der einzige Begriff, der außer dem Begriffe des Seins zu liegen scheint, ist der des Nicht-Seins; aber schon der Name desselben zeigt, daß auch er nur als eine Modification des Seins zu denken ist; und in der That ist ein Nichtsein außerhalb des Seins schlechthin undenkbar; es läßt sich dieser Begriff überhaupt nur anwenden, wenn von einzelnen Arten des Seins die Rede ist, und hier ist seine Bedeutung nur die der

Abgränzung und Ausschließung des einen Seienden vom andern Seienden. Es hat daher der alte Satz: „Omnis negatio est terminatio“ seine volle Gültigkeit; der Begriff der Begränzung leidet aber keine Anwendung auf das „Sein überhaupt“, sondern nur auf das besondere und einzelne Sein, welches dadurch von dem übrigen Sein getrennt und abgeschieden wird.

Wie überaus wichtig der Begriff des Seins für die Wissenschaft ist, hat schon die alte Philosophie erkannt, und er ist daher schon frühzeitig zum Gegenstand tiefsinniger Untersuchungen, z. B. im „Timäus“, im „Theätet“, im „Sophisten“ u. a. Dialogen des Platon und in der Metaphysik des Aristoteles gemacht worden. In neuester Zeit ist seine Bedeutung am Vollkommensten von Hegel erkannt, der ihn geradezu und zwar mit Recht zum Princip und Ausgangspunkt seiner ganzen Philosophie gemacht hat. Trotzdem befinde ich mich über ihn mit Hegel nicht im Einklange. Hegel nämlich faßt den Begriff des Seins als den abstractesten und leersten aller Begriffe und identificirt ihn bekanntlich geradezu mit dem Begriffe des Nichts, und zwar deßhalb, weil in ihm alles Einzelne und Besondere, worin er allein das Reale und Wirkliche sieht, aufgehoben und aufgelöst sei. Ich hingegen fasse ihn gerade umgekehrt als den concretesten und vollsten aller Begriffe und identificire ihn geradezu mit dem Begriff des Allumfassenden: denn ich kann die Aufhebung des Einzelnen und Besondern in den Begriff des Seins nicht als eine Vernichtung, sondern im Gegentheil nur als die höchste und endgültige Position desselben ansehen. Indem ich ein Einzelding als ein Seiendes fasse, sage ich damit nicht, daß es in seiner Einzelheit und Besonderheit Nichts sei, sondern gerade, daß es an dem, worin Alles ist und existirt, einen wirklichen, positiven Antheil habe; ich *negire* es also nicht, sondern *ponire* es. In dem Begriffe des Seins ist also alles Einzelne und Besondere wirklich vorhanden; sein Wesen besteht nicht darin, daß ich in ihm von allem Einzelnen *abstrahire*, sondern daß ich es in ihm trotz aller seiner Unterschiede als ein Gleiches und Gemeinsames zusammenfasse und aus einem Getheilten und Zersplitterten in ein Totales und Concretes verwandle. Der Grund, welcher Hegel zu seiner Auffassung des Seins verleitet hat, liegt wahrscheinlich in der alten Forderung, daß die Philosophie vom Nichts beginnen müsse und nichts voraussetzen dürfe. Diese Forderung ist aber, wenn man sich unter dem Nichts das absolute Nichts denkt, die unsinnigste, die jemals aufgestellt ist, und das alte Volkssprichwort: „Aus Nichts wird nichts“ ist weit richtiger und tiefer gedacht als sie. Zwar sagt man wohl auch, aus Nichts habe Gott die Welt geschaffen; dies hat aber doch nur *die* Bedeutung, daß er dazu keines äußern Materials beburft, sondern sie einzig und allein aus seiner innern Fülle, aus dem unerschöpflichen, Alles umfassenden Reichthum seines eignen Wesens geschaffen habe. Zu einem solchen Schaffen ist aber der endliche, beschränkte Mensch, auch der Philosoph, nicht fähig; er hat daher beim Philosophiren nicht vom Begriff des Nichts, sondern umgekehrt vom allumfassenden Begriffe auszugehen, und dieser Begriff ist eben der des Seins, welcher zugleich, wie wir alsbald sehen werden, in seiner concreten und lebendigen Fülle der Begriff Gottes oder des Absoluten ist. Der Philosoph kann daher nur dann hoffen, zu positiven und ausdauernden Resultaten zu gelangen, wenn er mit *dem* Begriffe anfängt, mit welchem die Erfahrungswissenschaften aufhören: denn nur wenn er die Summe alles Einzelnen, dessen man durch die Erfahrung bewußt geworden ist, zu einer lebendigen Einheit zusammengefaßt und diese Einheit als das absolute Sein, in welchem Alles lebt, webt und ist, begriffen hat, kann er eine zusammenhängende Erkenntniß dessen gewinnen, was in demselben den Grund seiner Existenz und die Urbedingung aller seiner Qualitäten hat. Diese Forderung wird Manchem als eine unerfüllbare erscheinen, und dies ist sie auch wirklich in *so* fern, als der Mensch innerhalb seiner Entwicklung niemals im Stande sein wird, den Begriff Gottes in seiner ganzen Tiefe und Fülle zu erfassen; aber dies schließt die Möglichkeit nicht aus, ihm immer näher und näher zu kommen und uns seiner immer klarer und vollständiger bewußt zu werden. Daß aber der Begriff Gottes, obschon auf der einen Seite ein niemals ganz zu ergründender und unerforschlicher, doch auf der andern Seite wiederum der populärste und ein gleichsam von selbst sich aufdringender ist, erkennen wir daraus, daß wir ihn, wenn auch noch so dunkel und ver-

kehrt, bei allen, selbst den rohesten Völkern wiederfinden. Und gerade so ist es auch mit dem ihm congruenten Begriffe des Seins. Denn auch dieser ist keineswegs ein so vornehmer und und esoterischer, als er bei der Geheimnißkrämerei, welche die Metaphysik und die neuere philosophische Terminologie damit getrieben hat, zu sein scheint; sondern im Gegentheil der allervulgärste und verbreitetste, welcher fort und fort in Aller Munde lebt und in jedem Gedanken, den der Mensch denkt, in jedem Satze, den er ausspricht, den eigentlichen Kern und Mittelpunkt bildet. Es gehören daher auch die Wörter, durch welche dieser Begriff bezeichnet wird, z. B. scr. asti, zend. asti, griech. ἐστί, lat. est, germ. ist, lith. esti, altslav. jestj, ir. is 2c. zu den ältesten Wurzeln der Sprache, wie von der historischen und vergleichenden Grammatik unzweifelhaft dargethan ist; die auffallende, fast durch alle Sprachen gehende Uebereinstimmung des „ist" mit dem „ißt" darf aber sicherlich nicht als eine bloß zufällige angesehen werden, sondern es liegt ihr wahrscheinlich die Vorstellung zum Grunde, daß Essen und Sein zwei unzertrennliche und gleichartige Thätigkeiten sind. Und in der That leistet der Begriff des Seins dem Geiste des Menschen gerade dieselben Dienste, welche das Essen dem Körper, d. h. er nimmt für ihn alle äußeren Objecte in Empfang, subjectivirt sie, zermalmt sie, löst sie auf, führt das Wesentliche in ihnen dem Geiste zu und assimilirt es demselben, während er das Unwesentliche ausscheidet und in das Allgemeine zurückwirft. So ist jeder Gedanke und namentlich jede Begriffsbestimmung, die eben nur durch den Begriff des Seins in der Form des „ist" vollzogen wird, einerseits eine Assimilation, andererseits eine Secretion, dort eine Nahrung des individuellen, subjectiven, hier eine Ergänzung des universellen, objectiven Seins, also gewissermaßen ein Act des Essens, in welchem sich der Begriff des Seins gleichsam als der die Assimilation und Secretion bewirkende Mund- und Magensaft, als die galvanische Strömung zwischen der äußeren und inneren Welt, als der nährende Gehalt im Brot und Wein des Lebens, kurz als die eigentliche Lebensessenz darstellt. Es scheint daher auch nichts Zufälliges und Willkührliches zu sein, daß dieselben Organe, welche dem Essen dienen, zugleich die Werkzeuge der Sprache sind, und daß die Mundhöhle, welche die Speisen als Nahrung für den Körper zubereitet, auch der Ort ist, wo die Gedanken als Nahrung für den Geist verarbeitet werden. Dies mag Manchem als ein müßiges Spiel der Phantasie erscheinen; aber angenommen auch, daß es weiter nichts als ein solches wäre, wird es doch dazu dienen können, zu zeigen, daß das Essen und Sein nicht bloß sprachlich, sondern auch begrifflich verwandt sind, und daß der Begriff des Seins nicht so abstract und abstrus ist, wie man gewöhnlich annimmt, sondern im Gegentheil der concreteste und vollste aller Begriffe ist.

§. 5.

Als das schlechthin Allgemeine und Unterschiedslose läßt sich aber das Sein nicht dauernd denken: denn in demselben Momente, wo es dem denkenden Subjecte so gedacht zum Bewußtsein kommt, hört es auf, das schlechthin allgemeine, unterschiedslose Sein zu sein und wird zum bloß gedachten oder objectiven Sein gegenüber dem denkenden oder subjectiven Sein. Das allgemeine unterschiedslose Sein geht also im Denken nothwendig zum unterschiedenen, gesonderten Sein auseinander, von denen jedes einzelne nicht mehr das Sein schlechthin, sondern nur Seiendes, d. i. am allgemeinen Sein theilhabendes oder participiales Sein ist und nur in Gemeinschaft mit dem ihm Entgegengesetzten, d. h. das objective Sein nur in Gemeinschaft mit dem subjectiven, und das subjective nur in Gemeinschaft mit dem objectiven Sein, als dem allgemeinen Sein congruent gedacht werden kann.

Das Sein, sofern es als das schlechthin Allgemeine, Unterschiedslose, Allumfassende gedacht wird, ist nicht bloß alles Dasjenige, was gedacht wird, sondern auch Das-

jenige, welches denkt, also nicht bloß objectives, sondern auch subjectives Sein, d. h. in dem Begriffe des allgemeinen Seins verschwindet auch derjenige Unterschied, welchen das denkende Subject zwischen sich und den Objecten seines Denkens macht; Subject und Object sind hier nicht als solche, nicht als einander gegenüberstehende Zwei, sondern als Eins, nämlich als Sein vorhanden. Diese Art und Weise, das Sein zu denken, muß sich nothwendig selbst aufheben. Denn sobald sich das denkende Subject das Sein in dieser Allgemeinheit zum Bewußtsein bringen will, muß es sich als denkendes Subject nothwendig wieder von demselben losreißen und sich den Rest desselben als Object gegenüberstellen. Dieses als Object gefaßte Sein kann aber nicht mehr als das wirklich allgemeine gedacht werden, weil ja das es denkende Subject als solches nicht mit in demselben enthalten ist. Eben so wenig kann das denkende Subject selbst als das allgemeine Sein gelten, weil ja außer ihm noch das objective Sein existirt. Das allgemeine Sein hat sich also hiemit in ein gesondertes verwandelt, d. h. sich in ein subjectives und objectives geschieden, von welchen der subjective Theil sich selbst als das Eine, dagegen das ihm gegenüberstehende objective Sein als das Andre, als das Nicht-Eine, als den unendlichen, außer ihm liegenden, ihm selbst zur Begränzung und Ergänzung dienenden Rest und Bruchtheil des allgemeinen Seins faßt und mit welchem es also nur zusammengenommen das allgemeine Sein ausmacht. In diesem gesonderten Sein sind die einzelnen Theile nicht mehr das Sein schlechthin, sondern nur Seiendes, d. h. am Sein theilnehmendes, participiales Sein. Die Sprachwissenschaft nennt daher mit Recht diejenige Form des Seins, in welcher etwas bloß als „seiend" gedacht wird, Participium, während sie diejenige Form, mit welcher sie das Sein in seiner Allgemeinheit, also in seiner Unbegränztheit und Unendlichkeit bezeichnet, nicht minder richtig Infinitiv nennt.

§. 6.

Eben so wenig aber, als ich den Begriff des allgemeinen Seins dauernd zu denken vermag, kann ich mich im Begriff des gesonderten Seins behaupten: denn in demselben Momente, wo ich ihn denke, nöthigt er mich, das allgemeine Sein mit zu denken, weil das gesonderte Sein nur im allgemeinen Sein gedacht werden kann. Der Begriff des „Seienden" hebt sich also innerhalb meines Denkens in den Begriff des „Ist" auf, d. i. in diejenige Form des Seins, in welcher das Seiende wieder mit dem Sein vereinigt, das Besondere wieder auf das Allgemeine zurückgeführt und somit das Denken des Seins zum Abschluß gebracht wird. Ein Denken, welches über diese drei Momente des Denkens hinausginge, giebt es nicht. Was daher auch immer gedacht werde, und wie es gedacht werde: es ist nur als eine Wiederholung des Seins, des Seienden oder des Ist aufzufassen.

Wenn ich das Sein als Sein denke, lasse ich die in ihm liegenden Unterschiede ungedacht; dagegen wenn ich es als Summe des Seienden denke, bringe ich mir seine Einheit nicht zum Bewußtsein. Beide Denkformen erfassen also das Sein noch nicht in seinem wahren und vollen Wesen. Das denkende Bewußtsein kann sich also hiebei noch nicht beruhigen, sondern schreitet zu einer dritten Form fort, in welcher es die Besonderheit und Allgemeinheit des Seins auf einmal, d. h. das Besondere selbst als ein Allgemeines, das Seiende nicht als einen abgerissenen Bruchtheil, sondern als einen wesentlichen integrirenden Bestandtheil des Seins denkt. Diese Form ist das Sein in der Form des „Ist". In dieser Form finden wir das Sein als Seele und Centrum des Gedankens, d. h. als dasjenige Moment des Gedankens, durch welches der Subjectsbegriff als der Begriff eines Einzelnen mit dem Prädicatsbegriffe als dem Begriffe des Allge-

meinen, also ein Seiendes mit dem Sein, in Eins zusammengefaßt, mithin das Einzelne in seinem nothwendigen Zusammenhange mit dem Allgemeinen und das Allgemeine in seiner Identität mit dem Einzelnen zur Präsenz gebracht wird. Dadurch aber, daß das „ist“ das Centrum des Gedankens bildet, bildet es zugleich das Centrum des Seins, weil der Gedanke dessen Centrum das „ist“ bildet, nicht bloß ein Denkendes, noch auch ein bloß Gedachtes, sondern das sich selbst denkende oder von sich selbst gedachte Sein ist, welches sich in und durch sich selbst zugleich als Subject und Object zusammenfaßt. Denke ich z. B. „Der Baum ist grün“: so ist dies nicht bloß ein Act meines denkenden Subjects, sondern zugleich des allgemeinen Seins, d. h. das Baumseiende und das Grünseiende faßt sich durch das „ist“ als im Sein Eins seiend zusammen; dieser außer mir, also für mich als Object vor sich gehende Act durchzuckt aber das gesammte Sein, also auch mich als denkendes Subject; er erhält also außer seiner mir objectiven zugleich eine mir subjective Existenz. Diese letztere kann mich, weil mir zunächstliegend, verführen, den Gedanken bloß als einen Act meiner selbst aufzufassen; dies ist aber ein Irrthum: denn nicht bloß ich denke ihn, sondern das allgemeine Sein denkt ihn in mir und durch mich, indem es ihn zugleich außer mir, also in den Objecten denkt.

Die Sprachwissenschaft bezeichnet die Form des „ist“ zum Unterschiede von den Formen des Infinitivs und Particips als »*Verbum finitum*«, d. h. als das bestimmte Wort, und will hiemit ausdrücken, daß der dem Wort zum Grunde liegende Begriff nicht mehr bloß in seiner Allgemeinheit, noch auch bloß in seiner Vereinzelung, sondern in seiner Bestimmtheit, d. h. in der nothwendigen Beziehung, welche zwischen dem Allgemeinen und Einzelnen besteht, gedacht werden soll. Infinitiv, Participium und Verbum finitum (Sein, Seiendes und Ist) sind also die drei Grundformen des Verbs, an denen sich zugleich die drei Grundformen des Seins auf das Deutlichste erkennen lassen. Aber, so weit mir bekannt, hat weder die Metaphysik noch die Sprachwissenschaft die tiefe Bedeutung derselben und ihre Harmonie mit den Formen des Denkens und Seins bisher erkannt. Die Metaphysik hat sich zu einer Betrachtung und Vergleichung derselben wohl niemals herabgelassen, trotzdem daß sie mit den wichtigsten Begriffen der Metaphysik: Substanz, Qualität, Actualität 2c. im innigsten Zusammenhange stehen und ihr für die richtige Bestimmung der Kategorien die wesentlichsten Dienste geleistet haben würden. Die Sprachwissenschaft aber ist rücksichtlich ihres Verhältnisses zu einander und zu den übrigen Verbalformen nie zu einer Klarheit gekommen; sie wirft daher den Infinitiv gewöhnlich unter die Modi, obschon die Modi nur Formen eines Verbum finitum sein können, von dem sie doch den Infinitiv schon durch den Namen ganz richtig unterscheidet; dem Participium aber weiß sie schlechthin gar keinen systematischen Platz unter den Verbalformen zu geben, sondern behandelt es stets als einen den übrigen Formen nachschleppenden Schwanz. Daß aber Infinitiv, Participium und Verbum finitum wirklich die drei Grundformen des Verbs sind und daß die Sprache in ihnen die wichtigsten Kategorien zum Ausdruck gebracht hat, hätte sich schon aus ihrer unverkennbaren und längst erkannten Analogie mit den drei Hauptredetheilen: dem Substantivum, Adjectivum und Verbum erkennen lassen, die sich unzweideutig als die Ausdrücke der Substanzialität, der Qualität und der Actualität darstellen. Näheres hierüber findet sich in meiner „Gramm. der deutschen Sprache“ §§. 127, 132, 373 — 381, 408 — 425.

§. 7.

Das Denken des Seins und innerhalb des Denkens das Sein selbst stellt sich mithin als ein dialektischer, d. h. aus der ursprünglichen Einheit sich entzweiender und aus der Entzweiung wieder zur Einheit zurückkehrender, mithin durch Thesis, Antithesis und Synthesis hindurchgehender Proceß dar, und es müssen in demselben folgende drei Grundformen oder Kategorien des Seins unterschieden werden:

1) das **thetische, allgemeine** Sein, d. h. das Sein als **Sein**, in welchem Denkendes und Gedachtes, Subject und Object, noch nicht unterschieden werden, welches mithin zugleich als Object und Subject, überhaupt völlig unterschiedslos, Alles in sich habend, jedes Andere, außer ihm Seiende negirend, mithin schlechthin unbegränzt, über Raum und Zeit erhaben, — kurz als rein **für sich** oder als **Sein-schlechthin** gedacht wird;

2) das **antithetische, gesonderte** Sein, d. h. das Sein als **Seiendes**, in welchem das Denkende und Gedachte, das Setzende und das Gesetzte, das Active und Passive oder, mit einem Wort, Subject und Object von einander unterschieden und einander gegenübergestellt werden, welches also in sich **unterscheidbar**, als Anderes neben einem Anderen, mithin in seiner Besonderheit begränzt, durch Raum und Zeit bedingt — kurz in **Beziehung auf Anderes** oder als **Erscheinung** gedacht wird;

3) das **synthetische, aus dem Besonderen zum Allgemeinen zurückkehrende** Sein, d. h. das Sein als **Ist**, welches zunächst ebenfalls als unterschieden, als ein Anderes vor und hinter sich habend, mithin als endlich und zeitlich, zugleich aber als aus dieser Unterschiedenheit, Endlichkeit und Zeitlichkeit zur Einheit, Unendlichkeit und Ewigkeit übergehend — kurz als Sein **für das Allgemeine** oder als **Werden, Geschichte** gedacht wird.

Daß die hier aufgestellten drei Formen: **Sein, Erscheinen** und **Werden**, wirklich die drei Grundformen oder Kategorien des Seins, d. h. die einzig möglichen und allgemeingültigen Grundformen sind, nach denen sich das Sein nicht bloß in seiner Gesammtheit, sondern auch in allen seinen einzelnen Theilen und Momenten gestaltet und entfaltet, kann nur dadurch zu voller Evidenz gebracht werden, daß an jedem Einzelnen nachgewiesen wird, wie sein ganzes Wesen, Erscheinen und Verhalten nur auf der ihm eigenthümlichen Ausbildung dieser drei Formen beruht; dieses vermag aber nur ein ganzes philosophisches System zu leisten, kann also hier nicht erwartet werden. Im Allgemeinen läßt sich jedoch auch in aphoristischer Weise die unumgängliche Nothwendigkeit dieser drei Kategorien für die Existenz nicht bloß des Seins überhaupt, sondern auch des einzelnen Seins zum Bewußtsein bringen. Jedes Einzelne nämlich kann möglicherweise nur in drei Beziehungen existiren, nämlich:

1) in Beziehung **auf sich selbst**, d. i. in völliger Abstraction von jedem Andern, was etwa sonst noch ist, auch von mir, dem es wahrnehmenden Subjecte;

2) in Beziehung **auf Anderes**, **neben** welchem es existirt und mit welchem es zusammengenommen das allgemeine Sein ausmacht, namentlich in Beziehung auf das ihm als dem Object gegenüberstehende wahrnehmende Subject;

3) in Beziehung **auf das Allgemeine**, **in** welchem es existirt, d. h. von welchem es ebenso wie das ihm gegenüberstehende Andre nur einen Theil, nur ein Moment bildet, in welchem es also den Grund und Boden seiner Existenz hat.

Eine vierte Beziehung, die nicht in einer von diesen dreien mit enthalten wäre, ist schlechthin undenkbar.

Sein-für-sich,
Sein-für-Andres,
Sein-für-das-Allgemeine

sind mithin die drei einzigen Beziehungen, in denen, wie das allgemeine Sein, so auch

das einzelne zu existiren vermag. Rein für sich existirt aber ein Einzelnes, sofern es rein innerhalb seiner selbst verharrt, also in seiner Identität mit sich selbst, in seinem reinen Sein. Für Anderes hingegen existirt ein Einzelnes, sofern es aus sich herausgeht, sich entäußert, also in seiner Unterscheidung sowohl von sich wie vom Andern, mithin als Erscheinung. Für das Allgemeine endlich existirt ein Einzelnes, sofern es sich selbst sowohl in seinem Für-sich- wie in seinem Für-Anderes-sein als Nichts auffaßt und sich daher fort und fort selbst aufhebt, um das ihm als solchem und ihm als Erscheinung mangelnde wahrhaftige Sein im Allgemeinen und Ganzen zu erlangen, also sofern es sich unaufhörlich negirt und in einem Höheren ponirt, sein Einzeldasein dem Allgemeinen hingiebt, mithin als Werden, als Geschehen, als Geschichte. — Wir sehen also schon hier, daß sich das Einzelne nothwendig in denselben Urformen darstellen muß, welche wir als die des Seins überhaupt aufgestellt haben, und wir werden sie daher der ganzen folgenden Entwicklung als die regulatorischen Elemente des dialektischen Processes zum Grunde legen müssen.

Auf den ersten Blick scheinen diese Kategorien vielleicht Manchem dieselben zu sein wie die, welche dem System der Hegel'schen Philosophie zum Grunde liegen und welche dort als Sein, Dasein und Fürsichsein, oft auch als Ansichsein, Anderessein und Fürsichsein und mit noch anderen Ausdrücken bezeichnet werden; bei genauerer Prüfung aber werden sie sich als wesentlich von denselben verschieden zeigen, namentlich wenn man das Charakteristische und Wesentliche der Hegel'schen Kategorien nicht nach ihrer Fassung in einzelnen Paragraphen, sondern nach ihrer Bedeutung innerhalb des ganzen Systems auffaßt: denn im Einzelnen hat Hegel dieselben nicht immer in ihrer Grundbedeutung festgehalten, sondern oft sehr wesentlich modificirt und ihnen hie und da auch wohl einen Sinn untergeschoben, welcher der Bedeutung der von mir aufgestellten Kategorien in der That näher kommt.

Die Grundbedeutung der Hegel'schen Kategorien läßt sich jedenfalls am Unzweideutigsten aus der Haupteintheilung seines Systems erkennen: denn es läßt sich nicht annehmen, daß er sie in der Hauptsache habe fallen lassen. Da aber die drei Theile seiner Philosophie die Logik, die Naturphilosophie und die Philosophie des Geistes sind und die Logik als die Wissenschaft der reinen, d. h. noch im abstracten Elemente des Denkens befangenen Idee, die Naturphilosophie hingegen als die Wissenschaft der Natur, d. i. der Idee in der Form des Andersſein oder der Aeußerlichkeit, die Philosophie des Geistes hingegen als die Wissenschaft der aus dem Andersſein zu sich selbst zurückkehrenden Idee bestimmt wird, so läßt sich schon hieraus erkennen, daß ihm das Ansichsein als das rein Subjective, das Andersſein als das rein Objective und das Fürsichsein als das Object und Subject in sich aufhebende Absolute gilt; noch deutlicher aber zeigt sich dies daraus, daß er die Logik wieder in die Lehre vom Sein, vom Wesen und vom Begriffe, die Lehre vom Begriffe in die vom subjectiven Begriff, vom Object und von der Idee, die Philosophie des Geistes in die vom subjectiven, vom objectiven und absoluten Geist, die des subjectiven Geistes in die Anthropologie, Phänomenologie und Psychologie u. s. w. theilt — lauter Trilogien, in denen unverkennbar, ja zum Theil ausdrücklich allemal die erste Form auf den Grundbegriff des Subjectiven, die zweite hingegen auf den des Objectiven und die dritte endlich auf den des Absoluten basirt ist. Bei anderen Eintheilungen freilich, z. B. wenn er das Wesen zuerst als Grund der Existenz, sodann als Erscheinung und endlich als Wirklichkeit faßt oder wenn er das Sein in seinem ersten dialektischen Processe 1) als Sein, 2) als Nichts und 3) als Werden bestimmt, scheint ihm die erste Kategorie als das unmittelbar Eine, die zweite als das in seine Gegensätze Zerlegte und die dritte als das durch Vermittlung gewonnene Eine zu gelten; aber dies sind im Ganzen nur einzelne Fälle, und daraus, daß er nicht selten die Ausdrücke des Subjectiven und Unmittelbaren promiscue gebraucht oder geradezu das Subjective als das Unmittelbare bestimmt, darf, wie aus der genauen Verfolgung seines ganzen Ideenganges, geschlossen werden, daß ihm der Unterschied der mit einander wechselnden Begriffe nicht klar

zum Bewußtsein gekommen ist. Freilich läßt sich nicht leugnen, daß diese Begriffe gar leicht in einander übergehen und daß sich oft der eine für den andern aufzudrängen sucht; aber eine wirkliche Identität besteht zwischen ihnen nicht, wenigstens habe ich eine solche noch nicht entdecken können. Ich kann für das Unmittelbare und schlechthin Eine nicht das bloß Subjective, sondern nur das Sein = schlechthin erkennen, an welchem eben der Unterschied von Subject und Object, von Innern und Aeußern noch gar nicht gemacht wird, welches also zugleich Denkendes und Gedachtes, und zwar in völliger Unterschiedslosigkeit ist, und welches erst, wenn wir vom Standpunkte des gegensätzlichen oder antithetischen Seins darauf zurückblicken, als Subject, aber mit demselben Rechte auch als Object sich denken läßt. Ebensowenig kann ich mir das Gegensätzliche bloß als Object denken, vielmehr spaltet sich mir dieses nothwendig in Object und Subject; es hat also mit dem Unmittelbaren ganz denselben Inhalt, und unterscheidet sich von ihm nur dadurch, daß dieser Inhalt hier different, dualistisch, nämlich als Subject und Object einander gegenüberstehend und sich gegenseitig begränzend und afficirend gedacht wird, während er dort als schlechthin indifferent, in sich eins und noch nicht in den Gegensatz von Subject und Object zerfallen erscheint. Ebenso kann ich das Dritte nicht geradezu mit dem Absoluten für identisch halten. Als das Absolute fass' ich nur die Dreieinigkeit der drei Kategorien des Seins: das Dritte dagegen gilt mir nur als Dasjenige, wodurch diese Dreieinigkeit vollzogen, d. h. wodurch das Gegensätzliche auf das Unmittelbare, das Differente auf das Indifferente zurückgeführt wird, also nicht die bereits vermittelte, sondern die sich in unendlichem Proceß vermittelnde Einheit. Denn wollte ich es mir als das vollkommen vermittelte Eine denken, so müßte ja nothwendig der Gegensatz von Subject und Object schon wieder darin getilgt sein; in diesem Falle könnte aber auch keine Spur mehr davon übrig sein, und es würde also nicht nur seinem Inhalte, sondern auch seiner Form nach mit dem Unmittelbaren, also mit der ersten Kategorie zusammenfallen. Während daher Hegel das Subjective, Objective und Absolute selbst für die Grundformen des Seins hält und sie mit dem Unmittelbaren, Gegensätzlichen und der Vermittlung des Gegensatzes geradezu zu identificiren scheint, so daß er seine Kategorien folgendermaßen bezeichnen könnte:

1) das Unmittelbare, d. i. das Subjective,
2) das Gegensätzliche, d. i. das Objective,
3) die Vermittlung, d. i. das Absolute, —

kann ich in dem Subjectiven und Objectiven eben nur den gemeinschaftlichen Inhalt aller drei Formen erblicken und als den charakteristischen Unterschied der Formen selbst nur die verschiedenen Verhältnisse, in welchen Subject und Object darin gesetzt werden, erkennen, so daß ich im Unterschied von Hegel die Kategorie so zu bezeichnen habe:

1) das Unmittelbare, d. i. das Subjective und Objective als gleich gesetzt (Subject = Object),
2) das Gegensätzliche, d. i. das Subjective und Objective als verschieden gesetzt (Subject || Object,
3) die Vermittlung, d. i. das Subjective und Objective als sich ausgleichend gedacht (Subject # Object).

Sollte vielleicht hiegegen eingewendet werden, die unmittelbare Einheit von Subjectivität, also die erste Kategorie, wie ich sie denke, sei ja eben nur als Subjectivität zu denken, weil eben das Subject allein das sei, was, um zu sein oder begriffen zu werden, nicht erst ein Anderes voraussetze: so muß ich diese Begründung eben so sehr bestreiten, als das, was damit begründet werden soll. Nicht das Object allein setzt, wie allerdings viele Philosophen, namentlich die Idealisten zu meinen scheinen, ein Anderes als dasjenige, durch welches es gesetzt ist, voraus, sondern auch das Subject ist für sich allein nicht zu begreifen, denn es kann eben so wenig ein Setzendes ohne Gesetztes, wie ein Gesetztes ohne Setzendes gedacht werden. Sobald daher eines dieser beiden Momente, möge es Subject oder Object sein, als solches, d. h. eben als bloß Subject

oder als bloß Object gedacht wird, fordert es ganz nothwendig das Mitdenken des Andern als seine Voraussetzung und Bedingung. Beide bedingen sich daher gegenseitig und sind eben als solche nur in ihrer Gegenseitigkeit, in ihrem antithetischen, reciproken Verhältnisse, also nur nach der zweiten Kategorie zu denken. Die erste Kategorie kann also durchaus nicht als bloße Subjectivität gedacht werden, sondern nur als Subjectivität und Objectivität, aber beide nicht in ihrer Unterschiedenheit, sondern in ihrer unmittelbaren Unterschiedslosigkeit, d. h. in einer Form, in welcher weder die Subjectivität als solche, noch die Objectivität als solche zum Durchbruch gekommen sind, sondern noch als unentwickelter Gegensatz, als reines Insichsein, als bloße Möglichkeit oder Potenz der Entwicklung im undurchbrochenen Ei verschlossen liegen. Dieser Begriff ist der Begriff des „Seins schlechthin", und dieser kann daher auch nur als erste Kategorie gedacht werden. Hiemit scheint Hegel übereinzustimmen, es ist aber nur eine Uebereinstimmung im Ausdruck: denn ich fasse das Sein eben als die unmittelbare Indifferenz von Denken und Gedachtwerden, als den noch schlummernden, embryonischen Gegensatz von Subjectivität und Objectivität, Activität und Passivität; Hegel dagegen nimmt es ohne Weiteres für das Denken als solches, für den Begriff, also für die bloße Subjectivität, die doch nur eine der beiden im Sein schlummernden Potenzen ist. Manche scheinen zu glauben, der Begriff des Seins, wie ich ihn eben aufgestellt habe, sei in seiner Reinheit nicht zu denken, sondern schlage nothwendig zur umgekehrten Einseitigkeit, nämlich in den Begriff der bloßen Objectivität um. Diese Vorstellung scheint allerdings Viele zu beherrschen, selbst Reiff in seinem „Princip der Philosophie" (s. Jahrb. f. spec. Phil. I., 1, S. 80) scheint sich davon noch nicht ganz losgerissen zu haben, indem er ihn mit dem Begriff der Realität, der im Wesentlichen mit dem Begriff der Objectivität zusammenfällt, identificirt; sie ist aber nichtsdestoweniger eine durchaus falsche und muß nothwendig überwunden werden, wenn überhaupt ein Begriff gewonnen werden soll, aus dessen Unmittelbarkeit der Gegensatz des Idealen und Realen zu begreifen ist. Daß aber der Begriff des Seins wirklich dieser Begriff ist, kann unter Anderm schon daraus erkannt werden, daß gerade die verschiedene Auffassung des Seins, wonach es bald als reine Subjectivität, bald als reine Objectivität gedacht wird, nur darin ihren Grund haben kann, daß in ihm jene beiden Pole noch unentschieden verborgen liegen.

§. 8.

Sein-Sein, Sein-Scheinen und Sein-Werden sind mithin die drei innerhalb unseres Denkens stets ineinander übergehenden Grundformen des Seins. Sofern aber das Sein aus seiner ursprünglichen Einheit und Indifferenz aus sich herausgeht und wieder in sich zurückkehrt, stellt es sich als Bewegung und zwar als reflectirende Bewegung dar. Diese reflectirende Bewegung ist mithin erst das Sein in seiner lebendigen Totalität von Allgemeinheit, Besonderung und Wiederverallgemeinerung, in seiner concreten Identität von Einheit, Mannigfaltigkeit und Vereinigung, in seiner Dreieinigkeit von Sein, Scheinen und Werden. Da ein höheres Sein als dieses dreieinige für uns undenkbar ist, so bezeichnen wir es mit dem Namen, durch den wir das Höchste ausdrücken, d. i. als Gott; die drei Formen dieses Seins aber als die drei Formen, in denen sich Gott offenbart, nämlich:

1) das thetische Sein als Gottsein oder Gott als solcher;
2) das anthitetische Sein als Gotterscheinung oder Welt;
3) das synthetische Sein als Gottwerden oder Gottgeschichte.

Die zwischen Gott als solchem, Gott als Welt, und Gott als Gottgeschichte stattfindenden Unterschiede bestehen, näher betrachtet, in Folgendem: Gott als solcher

ist Gott in der unmittelbaren Einheit des Denkenden und Gedachten in ihm, mithin absolutes Selbstbewußtsein, in welchem der Unterschied von Subject und Object noch nicht zur Existenz gelangt, sondern das Subject zugleich Object und das Object zugleich Subject ist. Für Gott als solchen existirt mithin durchaus kein Object als solches, d. h. kein Anderes, kein außer ihm Seiendes, folglich auch nichts, was ihn zu begränzen vermöchte. Er ist daher nothwendig als ein schlechthin Unbegränztes, Unendliches zu denken, es leiden also die Formen des begränzten Daseins, Raum und Zeit, auf ihn durchaus keine Anwendung, er ist vielmehr der schlechthin Raum- und Zeitlose oder der über Raum und Zeit Erhabene, d. i. nach menschlicher Vorstellungsweise: der Allgegenwärtige und Ewige. Sobald wir uns ganz und gar in seine Idee versenken, können wir daher eigentlich von einer Welt ihm gegenüber gar nicht reden; es ist ihm gegenüber eine Welt als etwas Besonderes gar nicht vorhanden, sie geht ganz und gar in ihm als dem in sich selbst Alles Umfassenden und Vereinigenden auf, sie verschwindet in ihm; Gott als solcher existirt daher weder in der Welt noch außer der Welt, er ist weder intramundan noch extramundan, weder immanent noch transscendent, sondern er existirt rein für sich als das Sein, welches sich selbst genug ist.

Die Welt hingegen ist Gott in seiner Entzweiung, in seinem Abfall von sich selbst, also nicht mehr Gott als solcher, sondern etwas diesem geradezu Entgegengesetztes. Während in Gott als solchem Subject und Object schlechthin Eins sind, erscheinen sie hier miteinander im Gegensatz. Die Welt zerfällt mithin in eine subjective und objective Seite der Welt. Die subjective, d. i. die setzende, denkende, active Seite der Welt, fassen wir unter den Namen Geist zusammen; die objective hingegen, d. i. die gesetzte, gedachte, passive Seite, nennen wir Natur. Sofern beide in Gott Eins sind, ist zwar der Geist in seinem Urgrunde auch Natur und die Natur zugleich Geist; aber innerhalb der Welt wird der Gegensatz zwischen ihnen nie ganz überwunden, der Geist kann sich mit der Natur verbinden, aber nie völlig mit ihr Eins werden. Aus diesem Dualismus der Welt ergiebt sich nun zugleich ihre weitere Zersplitterung. Wie sie selbst, so zerspalten sich auch wieder ihre Elemente, also nicht bloß die Natur, sondern auch der Geist: Beide legen sich durch eine unendliche Reihe von neuen Sonderungen und Scheidungen in eine unendliche Vielheit von schlechthin einfachen Einzelwesen oder Monaden auseinander, von denen wir die geistigen als Individuen, die natürlichen als Atome fassen. Da Dasjenige, was sich in der Welt auseinanderlegt, das in sich unbegränzte Wesen Gottes ist, so muß auch die Welt als Summe dessen, was in ihr Verschiedenes enthalten ist, unbegränzt sein. Aber das Einzelne in ihr ist nothwendig ein durch das Andere Begränztes und daher an eine bestimmte Form des Seins gebunden. Daher ist der Geist durch die Natur, die Natur durch den Geist begränzt; jener an die Form der Zeit, diese an die Form des Raums gebunden. Der Unterschied der Welt von Gott läßt sich daher auch dahin bestimmen, daß sie nicht wie dieser eine einfache, absolute, sondern eine aus begränzten Raum- und Zeittheilen zusammengesetzte Unendlichkeit besitzt. Weil aber der Dualismus von Subject und Object innerhalb der Welt nur eine Auseinanderlegung der göttlichen Einheit ist, so unterscheidet sich die Welt von Gott auch noch dadurch, daß Gott, in Verhältniß zu ihr gedacht, als die Ursache und Voraussetzung der Welt, die Welt hingegen als die Wirkung und Folge des göttlichen Seins, Gott als Energeia, die Welt als Ergon, Gott als das Primitive, die Welt als das Secundäre, Gott als Schöpfer, die Welt als Geschöpf, Gott als Person, die Welt als Sache, Gott als die allem Realen zum Grunde liegende Substanz, die Welt als die Realisation der in dieser Substanz nur potentia, nicht actu ruhenden Qualitäten zu fassen ist.

Die Gottesgeschichte endlich ist Gott in seiner Rückkehr aus dem Dualismus der Welt zur reingöttlichen Einheit. Man hat vielfach darüber gestritten, ob der Begriff der Geschichte, des Werdens, der Entwicklung auf Gott anwendbar sei oder nicht. Die sich für das Letztere entschieden, stützten ihre Ansicht besonders darauf, daß der Begriff

der Entwicklung nothwendig den Begriff der Unvollkommenheit voraussetze: denn es lasse sich nur eine Entwicklung vom Unvollkommneren zum Vollkommnern denken: der Begriff der Unvollkommenheit lasse sich aber mit dem Begriff Gottes nicht vereinigen. Dies ist aber ein einseitiger Verstandesschluß. Der Begriff des Vollkommenen schließt seiner Natur nach schlechthin gar keinen Begriff aus, selbst den seines Gegensatzes nicht. Das Vollkommene muß also sogar, wenn es wirklich seinen Begriffen entsprechen soll, das Unvollkommene mit umfassen, freilich nicht, um es als solches bestehen zu lassen, sondern um es von sich aus zu überwinden und in das Vollkommene aufzuheben. Die Aufhebung des Unvollkommenen zum Vollkommenen ist aber gerade die höchste, ja genau genommen erst die wahre Vollkommenheit, was das Christenthum u. A. in dem Satze ausdrückt, daß Gott über einen Sünder, der Buße thue, unendlich vielmehr Freude habe, als an tausend Gerechten. Will man sich nicht Gott als einen schlechthin todten, sondern als einen lebendigen denken, so darf man ihn nicht bloß in jener Form denken, in der wir ihn „Gott als solcher" genannt haben, sondern auch in denjenigen Formen, durch die er scheinbar mit sich selbst in Widerspruch tritt, d. i. in Form der Erscheinung und des Werdens. Dieser Widerspruch ist aber um deßwillen kein wirklicher, weil er nur der Durchgangspunkt ist, in dem die Einheit sich selbst erfaßt, gleichsam die Dissonanz, durch die allein die Harmonie möglich ist. Die Philosophie hat daher keinen Grund, vor dem Begriff einer Gottesgeschichte zurückzuschrecken, vielmehr muß sie eine solche annehmen, wenn sie Gott wirklich als das absolute, lebendige Sein, als den Inbegriff aller Begriffe denken will. Das populäre und das religiöse Bewußtsein aber nehmen von Vornherein an einer geschichtlichen Offenbarungsform der Gottheit keinen Anstoß, indem beide in der Weltgeschichte das Walten der göttlichen Weltregierung erblicken, dieses aber der Gottheit sogar ganz außerordentliche, ihr eigenthümliche Entwicklungsperioden, z. B. den Fortschritt von der mosaischen zur christlichen Offenbarung zuschreibt, ja Gott Knechtsgestalt annehmen, auf die Erde niedersteigen und zu einer wirklich historischen Person werden läßt. Und wenn wir nicht die Welt ganz wegleugnen oder sie nicht allein als einen in sich unerklärlichen Abfall von Gott, als ein Werk des Teufels, sondern vielmehr als eine Offenbarung der Gottheit auffassen wollen, müssen wir nothwendig den stetigen Zusammenhang aller der weltlichen Momente und Acte, in denen sich die Gottheit offenbart, als die Pulsschläge des göttlichen Lebens erkennen, und das ist es eben, was wir unter dem Begriff „Gottesgeschichte" verstanden wissen wollen. In der Gottesgeschichte gelangt also Gott erst zu seiner Actualität, und wir können daher das Verhältniß der drei Existenzialformen Gottes auch so fassen, daß wir sagen: Gott als solcher ist der substanzielle, die Welt der reale und die Gottgeschichte der actuelle Gott.

§. 9.

Da Gott, Welt und Gottgeschichte nur der Form, nicht dem Inhalte nach verschieden sind, so muß jedes Einzelne, welches existirt, zugleich in Gott, in der Welt und in der Gottgeschichte existiren. In Gott existirt es als Allgemeines, d. h. sofern es schlechthin ist; in der Welt hingegen als ein Besonderes, d. h. sofern es erscheint, sich innerhalb des Allgemeinen vom Allgemeinen losreißt und Eigenthümlichkeit gewinnt; in der Gottgeschichte endlich als ein vom Besondern zum Allgemeinen Zurückkehrendes, d. h. sofern es wird, sich handelnd vom Erscheinen zum Sein entfaltet und seine Eigenthümlichkeit zu einem nothwendigen Moment des Allgemeinen erhebt. Hieraus folgt, daß auch das Schöne, dessen Verhältniß zum Sein wir hier zu bestimmen suchen, einerseits ein Göttliches, andererseits ein Weltliches und endlich drittens auch ein Gottgeschichtliches sein muß. Ein Göttliches ist es jedoch nur, sofern es als seiend

und mit allem sonstigen Seienden als Eins gedacht wird; ein Gottgeschichtliches nur, sofern in der historischen Entfaltung des Schönen zugleich eine Offenbarung des göttlichen Wesens enthalten ist; ein Weltliches dagegen, sofern es ein Besonderes und von anderem Seienden sich Unterscheidendes ist. Da nun das Schöne qua Schönes nicht als etwas bloß Seiendes, noch auch bloß als ein Moment des göttlichen Waltens gedacht wird, so leuchtet ein, daß sein ihm eigenthümliches, charakteristisches Wesen nicht unmittelbar aus dem Wesen Gottes oder der Gottgeschichte, sondern aus dem Wesen der Welt abzuleiten und zu bestimmen ist. Wir müssen daher, um zum Schönen zu gelangen, noch näher das Wesen der Welt zu bestimmen suchen.

Das Schöne hat mit allem Andern das gemein, daß es in Gott den letzten Grund seiner Existenz, die Wurzel seines Daseines hat; aber diejenigen Qualitäten, wodurch es sich von allem Andern unterscheidet und ein Eigenthümliches wird, verdankt es der Gottheit nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar, d. h. dem Umstande, daß es ein Weltliches und als solches eine Form der Gotterscheinung ist. Das Schöne steht daher als solches zur Welt in einem näheren Verhältnisse als zu Gott als solchem, und die Frommen, welche den Genuß des Schönen als einen weltlichen betrachten, haben hierin mehr Recht als die Philosophen, welche in dem Schönen ein unmittelbar Göttliches sehen; ihr Irrthum besteht nur darin, daß sie in der Welt selbst bloß einen Abfall von Gott, nicht die Gotterscheinung selbst zu erkennen vermögen. Das Schöne ist ein Göttliches, aber nur dadurch, daß es ein Weltliches ist. Bestimmen wir es daher als ein Weltliches, so bezeichnen wir es damit zugleich als ein Göttliches, weil die Welt selbst eine Form der Gottheit, Gott nach seiner Erscheinung, ist; wer es aber als ein unmittelbar Göttliches bestimmt, überspringt die eigenthümlichste Bedingung und nächste Unterlage seines Wesens, nämlich seine antithetische, erscheinungsmäßige Natur, und vertieft sich dafür ohne Weiteres in die schlechthin allgemeine Substanz und Voraussetzung alles und jedes Seienden. Hiemit hängt ein schon von Danzel (Ueber die Aesthetik nach Hegel'scher Philosophie) nachgewiesener Grundfehler der Hegel'schen Philosophie, nämlich die Ableitung der Kunst unmittelbar aus der Religion, die Verkennung des sinnlichen, weltlichen Elements in der Kunst, zusammen: denn so nahe verwandt Kunst und Religion in vielen ihrer Erscheinungsformen auch sind, so besteht doch zwischen ihnen der wesentliche Unterschied, daß Alles, was sich in der Religion als Erscheinung darstellt, nur als aus, durch und für Gott existirend gedacht wird, während diejenigen Erscheinungen, welche dem Kunstgebiet angehören, gerade als Erscheinungen sich geltend machen. — Die nähere Erörterung des Verhältnisses, in welchem das Schöne zu Gott und namentlich zur Welt steht, kann erst weiter unten erfolgen; nur soviel sei hier vorläufig bemerkt, daß sich der Begriff des Schönen in seiner Totalität als ein dem Begriff der Welt sehr nahe verwandter erweisen wird: denn wir werden sagen können: das Schöne in seiner Totalität ist die Welt, sofern sie sich als objective Welt oder Natur in der subjectiven Welt oder dem Geiste abspiegelt und zur Idee verklärt.

§. 10.

Die Welt als das differente Sein zerfällt, wie wir bereits in §. 8 erwähnt haben, in ein subjectives und ein objectives Weltelement, von denen das erste in seiner Gesammtheit Geist, das zweite Natur genannt wird. Vom rein weltlichen Standpunkte gedacht, stehen also Natur und Geist zu einander in rein gegensätzlichem, oppositionellem Verhältnisse, sie schließen sich einander aus und dienen einander zur Begränzung und Ergänzung. Weil

aber dieselben in Gott als dem Grunde ihres Daseins Eins sind, und weil der Unterschied zwischen Subject und Object überhaupt kein substanzieller, sondern nur ein formeller ist, so ist jedes der beiden Weltelemente in seiner Weise wieder die ganze Welt, dergestalt, daß die geistige Welt in geistiger Form auch die Natur, die natürliche Welt aber in natürlicher Form auch den Geist mit in sich schließt; ihr formaler Unterschied aber darin besteht, daß die geistige Welt die Welt vorzugsweise nach der Kategorie der Einheit oder des reinen Seins, die natürliche hingegen hauptsächlich nach der Kategorie des Unterschieds oder des Erscheinens darstellt. Aus jener substanziellen Einheit von Natur und Geist muß sich nun aber nothwendig das Bedürfniß entwickeln, auch den formalen Gegensatz zu überwinden. Die Welt vermag also nicht in dem Dualismus von Geist und Natur zu verharren, sondern trägt die Nothwendigkeit in sich, sich von demselben und damit zugleich von sich selbst loszureißen und sich wieder zur ursprünglichen Einheit oder zu Gott aufzuheben. Demgemäß manifestirt sich die Welt nicht bloß in Form des Geistes nach der vorherrschenden Kategorie des Seins, oder in Form der Natur nach der überwiegenden Kategorie des Erscheinens, sondern auch in einer Natur und Geist vermittelnden Form, also nach der Kategorie des Werdens. Diese dritte Form der Welt nennen wir die Weltgeschichte. — Wir unterscheiden daher in der Welt und an der Welt:

1) den Geist, d. i. die subjective Welt oder Innenwelt;
2) die Natur, d. i. die objective Welt oder Außenwelt;
3) die Weltgeschichte, d. i. die den Gegensatz von Natur und Geist fort und fort ausgleichende Welt.

Es springt in die Augen, daß unter den drei Formen der Welt die natürliche diejenige ist, welche dem Begriffe der Welt am meisten entspricht, weil sie die Kategorie des Unterschieds oder der Erscheinung, worin der Begriff der Welt wurzelt, am consequentesten festhält; sie läßt sich daher auch wohl als die Welt im eigentlichen und engern Sinne denken und die Sprache gebraucht daher nicht selten die Wörter „Welt" und „Natur" promiscue. Die geistige Welt hingegen stellt sich in gewissem Sinne als die Aufhebung der Welt dar, der Geist erscheint innerhalb der Welt gleichsam als der Gott der Welt, ist aber von dem wahren und wirklichen Gott doch immer dadurch verschieden, daß ihm die Natur, trotzdem daß er sie als Object seines Denkens in sich mit aufnimmt, doch in ihrer natürlichen Form stets als ein Aeußeres, mithin als eine Schranke seiner selbst gegenüberbleibt. Als Weltgeschichte aber stellt sich die Welt geradezu als Ein und Dasselbe mit der Gottgeschichte dar, sie ist gewissermaßen die Gottgeschichte von der anderen Seite angesehen. Beide sind nämlich „die Rückkehr der Welt zu Gott"; als Gottgeschichte erscheint nun diese Rückkehr, sofern sich darin eine Herstellung der göttlichen Einheit, als Weltgeschichte hingegen, sofern sich darin eine unendliche Entfaltung und Aufhebung der weltlichen Unterschiede und Gegensätze darstellt. Die Herstellung der göttlichen Einheit erscheint dabei als Zweck, die Entfaltung und Auflösung der weltlichen Unterschiede als Mittel, so daß sich der Unterschied zwischen Gottes- und Weltgeschichte auch so angeben läßt, daß jene als Zweck des weltlichen, diese als Mittel des göttlichen Lebens bezeichnet wird. Da die göttliche Einheit zugleich Unbegränztheit, Unendlichkeit, die weltliche Verschiedenheit aber die eben so unbegränzte, unendliche Auseinanderlegung jener Einheit ist: so schließt der Begriff der Gottes- wie der Weltgeschichte jede Vorstellung eines Endes aus; die Weltgeschichte muß also nothwendig unendlich gedacht werden. Die Erreichung

des weltgeschichtlichen Zwecks ist also nicht an einem Ende aller Geschichte zu suchen, sondern wir müssen sie in jedem Fortschrittsmomente der Welt erkennen. Jeder Act des Denkens und des Thuns in der Welt ist zugleich als eine Offenbarung der Gottheit zu denken, und der Fortschritt der Welt besteht nur darin, daß sich die Welt dies immer mehr zum Bewußtsein bringt und demgemäß in der Entfaltung ihrer Unterschiede immer gottgemäßer und gottähnlicher wird.

Daß der weltgeschichtliche Proceß ein unendlicher ist, darf nicht als etwas Entmuthigendes und Trostloses, sondern nur als etwas Erfreuliches und Ermunterndes angesehen werden: denn es giebt der Welt und der Menschheit in ihr das Bewußtsein ihrer ewigen Fortdauer, welche in jedem Momente lebendiges Entfalten aus Gott, Hindurchgehen durch Gott und Rückkehr zu Gott, keineswegs träges, todtes, unselbstständiges Ausruhen und Verschwinden in Gott ist. Wer daher dem Zweck der Welt genügen will, hat nicht sein Auge träumerisch und sehnsüchtig in die Zukunft zu richten und dort die Einigung mit Gott zu suchen; sondern er muß dahin streben, so zu handeln und zu denken, daß er in jedem Act außer ihm und in ihm zugleich einen Gottesact zu erkennen und zu empfinden vermag. Wie zur Lösung dieser Aufgabe auch die Ausbildung unseres ästhetischen Bewußtseins nothwendig ist, läßt sich schon hier ahnen, wird sich aber weiter unten in noch hellerem Lichte zeigen.

§. 11.

Fragen wir nunmehr, in welcher von den drei Phasen der Welt das Schöne seinen Platz finde, so leuchtet zwar von Vornherein ein, daß es sich, weil ein Weltliches überhaupt, ebenso wie die Welt im Ganzen einerseits als ein natürliches, andererseits als ein Geistiges und endlich drittens als ein Weltgeschichtliches muß auffassen lassen, und in der That faßt es auch der Sprachgebrauch von diesen drei Seiten auf, wenn es unter dem Schönen einerseits die verschiedenen schönen Erscheinungen, wie sie unmittelbar aus der Natur hervorgehen (τα καλὰ), andererseits das von jenen verschiedenen Erscheinungen abstrahirte und auf eine Einheit, d. h. in den Geist zurückgeführte Schöne (τὸ καλὸν), und endlich drittens die Entwicklung des Schönen aus der Differenz des natürlichen und geistigen Schönen zur Identität, d. i. das in der Kunstgeschichte sich darstellende Schöne (τὰ τοῦ καλοῦ) versteht. Aber nicht minder einleuchtend ist es, daß die Wissenschaft, indem sie eben die verschiedenen schönen Erscheinungen sowohl der Natur wie der Weltgeschichte auf eine Einheit zurückzuführen und aus dieser Einheit heraus zu begreifen und zu erklären sucht, es zunächst nur mit dem Schönen, sofern es ein Geistiges, Einiges ist, zu thun hat.

Die deutsche Sprache vermag das verschiedene Schöne (τὰ καλὰ) und das einheitliche Schöne (τὸ καλὸν) leider nicht so einfach wie die griechische Sprache zu unterscheiden, und daher kommt es, daß das populäre Bewußtsein „das Schöne" nur als die einzelnen schönen Erscheinungen in der Außenwelt, nicht als den Begriff des Schönen innerhalb des Geistes zu fassen pflegt. Streng genommen existirt aber das Schöne in der Außenwelt als solcher gar nicht: denn die Erscheinungen derselben sind nur schön, sofern vom anschauenden Geiste an ihnen Eigenschaften gefunden werden, die der Geist unter dem Begriff „schön" zusammenfaßt. Der Mond z. B. ist als natürliche Erscheinung nur Mond und besitzt als solcher nur die Eigenschaften des Rundseins, des Glänzendseins 2c. Ein Schönes wird er erst im Reflex unseres Geistes oder, tiefer gedacht, des Weltgeistes, der als das thätige, schaffende Princip der Welt die erscheinenden Eigenschaften des Mondes von Vornherein unter den Begriff des Schönen zusammengefaßt hat. Handelt es sich

daher darum, das Schöne nicht in seiner Vereinzelung, sondern in seiner Allgemeinheit und Einheit kennen zu lernen, was natürlich die eigentliche Aufgabe einer Ideologie des Schönen ist, so kann es nur in der Sphäre des Geistes aufgesucht werden; aber auch das Schöne in der Natur und Weltgeschichte kann nur aus dem geistigen Schönen heraus begriffen werden, da das Schöne erst durch den Geist in die Natur und in die Weltgeschichte hineingetragen wird.

Auch Hegel leugnet die Existenz des Schönen in der Natur, aber in anderem Sinne als ich. Da ihm das Schöne die Idee als unmittelbare, in sinnlichem Scheinen daseiende Einheit des Begriffs und seiner Realität ist: so erkennt er den Naturerscheinungen darum nicht das Prädicat der Schönheit im vollen Sinne des Wortes zu, weil sie noch nicht die Idee oder die innere Lebendigkeit deutlich sichtbar in die äußere Realität hinaustreten, sondern nur mehr oder minder dunkel ahnen lassen, also weil in ihnen die Einheit von Begriff und Realität noch nicht wirklich zur Erscheinung gekommen ist; ihm gilt mithin das sogenannte Naturschöne gleichsam als ein noch nicht gelungener Versuch, als eine niedere Stufe des Schönen. Ich dagegen behaupte nur, daß die Naturerscheinungen als solche nicht schön seien, d. h. daß sie zwar die zum Schönen nothwendigen Bedingungen und einzelnen Qualitäten eben so vollkommen und deutlich wie die Kunstproducte besitzen können, daß aber die darin sich ausprägende Einheit, welche wir Schönheit nennen, nicht ein Erzeugniß und Eigenthum der Natur, sondern des in der Natur sich bethätigenden, d. h. sie producirenden oder reproducirenden Geistes sei. Ich sehe also in dem sogenannten Naturschönen nicht einen niederen Grad des Schönen, vielmehr betrachte ich es in seiner Totalität und in seinen vollendetsten Bildungen sogar als das Vorbild und Prototyp des Kunstschönen; aber ich bin der Ansicht, daß dieses Schöne streng genommen nicht als ein Moment der Natur, sondern des Weltgeistes in der Natur zu fassen ist und daß man es daher im Gegensatz zu dem vom Menschengeist erzeugten Kunstschönen richtiger als das Schöne des Universalgeistes bezeichnen sollte. Durch diese Ansicht kommt also das Naturschöne, welches die Hegel'sche Philosophie viel zu tief herabgesetzt hat, wenn nicht dem Namen, doch dem Wesen nach wieder zu der ihm gebührenden Ehre und die Wissenschaft söhnt sich dadurch wieder mit dem populären Bewußtsein und dem unmittelbaren Gefühl aus: denn dieses hat sich nie mit der Ansicht Hegel's und seiner Schule befreunden können und sich seinen Genuß am Schönen in der Natur trotz allen dagegen vorgebrachten Gründen nicht wegdisputiren oder schmälern lassen. Und hierin hat es vollkommen Recht gehabt; denn obschon die Kunstwerke einer höheren Form der Idee als die Naturproducte entspringen, so bleiben sie doch als immer nur einzelne Manifestationen dieser Idee hinter den Gesammteindrücken der Natur nothwendig zurück. — Eine unmittelbarere Beziehung als zur Natur hat das Schöne zur Weltgeschichte: denn da diese diejenige Form der Welt ist, in welcher Natur und Geist in lebendigem Gegeneinander- oder Zusammenwirken erscheinen, so hat auch die Entwicklung des Schönen theils als Reproduction des Naturschönen, theils als Production des Kunstschönen nach ihrem geschichtlichen Verlaufe darin Platz. Für eine Ideologie des Schönen haben jedoch die geschichtlichen Manifestationen nur insofern Bedeutung, als dadurch die Idee des Schönen selbst verschiedene Modificationen erleidet. Das Nähere hierüber kann erst weiter unten erörtert werden; daher hier nur die Andeutung, daß diese Modificationen auf das Innigste mit den Hauptentwicklungsstufen des Kosmos, zusammenhängen, zufolge deren sich die Welt zuerst zum Makrokosmos ausgebildet, dann zum Mikrokosmos concentrirt und endlich wieder zur Geschichte der Menschheit entfaltet hat. Vgl. §. 128 bis 148.

§. 12.

Wir haben daher das Schöne vom wissenschaftlichen Standpunkte als ein Geistiges zu bestimmen. Jedoch auch diese Bestimmung genügt noch nicht. Denn obwohl der Geist der Natur gegenüber vorzugsweise das Eine

ist, so spiegelt er doch in dieser Einheit die ganze Vielheit und Mannigfaltigkeit, alle Unterschiede und Gegensätze der Natur ab: denn er ist ja Subject innerhalb des Seins schlechthin oder des absoluten Selbstbewußtseins, in welchem Subject und Object, wenn auch formell und relativ, d. h. vom Standpunkte des particulären Bewußtseins aus betrachtet, als verschieden, doch wesentlich und absolut, d. h. vom Standpunkte des absoluten Selbstbewußtseins aus betrachtet, als eins und identisch erscheinen. Daher zerlegt sich auch der Geist so gut wie die Natur in eine unendliche Masse von verschiedenen Formen und Modificationen, welche aber, wie alle Unterschiede innerhalb der Welt, auf die §. 7 entwickelten Grundformen des Seins zurückzuführen sind. Sofern nämlich der Geist innerhalb des Seins das Denkendsein im Gegensatz zum Gedachtsein, das Bewußtsein im Gegensatz zum Gewußtsein oder, mit einem Worte, das Denken ist, kann er wieder dreifach gedacht werden:

1) als thetischer Geist, d. h. als „Denken schlechthin";
2) als antithetischer Geist, d. h. als „Denkendes";
3) als synthetischer Geist, d. h. als „Denkt".

„Denken", „Denkendes" und „Denkt" unterscheiden sich natürlich ganz auf dieselbe Weise wie „Sein", „Seiendes" und „Ist": denn, wenn wir sie auflösen, erhalten wir dafür die Formen: „Denkendsein", „Denkendseiendes" und „Denkend ist", wofür wir auch „Geistsein", „Geistseiendes" und „Geist ist" sagen können. Es zeigt sich hier also auch sprachlich, wie die Formen des allgemeinen Seins auch an dem besonderen, hier bloß subjectiven Sein wiederzukehren vermögen. Dasselbe findet selbstverständlich auch bei der Natur Statt, welche demzufolge in ein „Gedachtsein", „Gedachtseiendes" und „Gedacht ist", d. h. in eine allgemeine, gesonderte und im Naturleben das Besondere in das Allgemeine aufhebende Natur zerfällt.

§. 13.

Denken wir uns den Geist als Denken schlechthin, so fassen wir ihn als das allgemeine Urdenken, in welchem Subject und Object noch nicht geschieden sind, welches also einerseits sich noch nicht unter einzelne denkende Subjecte zersplittert hat, sondern in ungetheilter Fülle unmittelbar aus dem Selbstbewußtsein Gottes quillt und insofern wieder der Urquell ist, aus welchem sämmtliche Gedanken der einzelnen Denker hervorgehen; und welches andererseits auch das Object des Denkens noch nicht wirklich aus sich entlassen, noch nicht zur selbstständigen Erscheinung außer ihm hat werden lassen, sondern dasselbe noch als ein Ingrediens seiner selbst in sich trägt. Der Geist in dieser seiner ersten Existenzialform ist also Dasjenige, was man wohl den allgemeinen Weltgeist genannt hat, d. i. der die Welt durchdringende, weltschaffende und weltgestaltende Gottesgeist, von allen Phasen der Welt Gott als solchem am nächsten stehend, nur daß in ihm Subject und Object nicht mehr schlechthin Eins, sondern das Object bereits als ein unterscheidbares Moment seiner Subjectivität, die Subjectivität aber als sein eigentliches Wesen gedacht wird. Er ist also innerhalb der Welt dasselbe, was Gott als solcher innerhalb des dreieinigen Seins; er muß daher innerhalb der Welt dieselben Prädicate wie das Sein schlechthin erhalten, d. h.

als allgemein, unendlich, einfach, raum- und zeitlos, total gedacht werden. Den in dieser Form, d. h. nach der Kategorie des reinen Seins gedachten Geist nennen wir die Idee.

Plato versteht unter der „Idee" das Allgemeine im Einzelnen, das Eine im Vielen, das Beharrliche im Wechselnden, das Wesentliche im Zufälligen. Er denkt sich darunter einerseits den Urquell aller Erkenntniß, das vor aller Erfahrung existirende Princip alles Wissens, also etwas Subjectives; andererseits aber auch die ursprüngliche und beharrliche Form, das eigentliche Sein aller Erscheinungen, also etwas Objectives. In letzter Beziehung statuirt er nicht bloß eine Idee, sondern nimmt an, daß jeder einzelnen Erscheinung eine besondere Idee zum Grunde liege. In diesem Sinne sind seine Ideen etwa gleichbedeutend mit Dem, was wir Gattungsbegriffe nennen, sie bezeichnen also hier nicht das schlechthin Allgemeine, sondern nur das Gemeinsame gleichartiger Erscheinungen. Da nun auch die unvollkommensten, ja verachtetsten Erscheinungen etwas Gemeinsames haben, so nimmt er auch für diese die Existenz von Ideen an, obschon er andererseits die Unvollkommenheit der Erscheinungen daraus erklärt, daß sie hinter der Idee zurückbleiben, also die Erscheimungen als etwas den Ideen Widersprechendes oder wenigstens Incommensurables betrachtet. Als die höchste, die übrigen umfassende Idee bezeichnet er die Idee des Guten, ohne jedoch ihr Verhältniß zu Gott und den niederen Ideen genauer als das Verhältniß dieser zu den Erscheinungen zu bestimmen. Um dieser ihrer Unbestimmtheit willen und weil sie als bloß verallgemeinerte, isolirt für sich bestehende, müßig nebenher laufende Doppelgänger der Sinnendinge nicht im Stande seien, das lebendige, im ewigen Fluß befindliche Sein der Erscheinungen zu erklären, hat bekanntlich Aristoteles die platonischen Ideen verworfen und für den Begriff des Idealen als eines schlechthin ruhigen, in sich verharrenden, auf das Leben keinen Einfluß übenden Seins den Begriff des Potenziellen als der lebendigen Voraussetzung des Actuellen eintreten lassen. Die neuere Philosophie hat jedoch den Ausdruck „Idee" wieder aufgenommen. Das Schelling'sche Identitätssystem faßt sie als den Inbegriff des Subjectiven, gegenüber der Natur als dem Inbegriff des Objectiven, oder als diejenige Seite der absoluten Indifferenz des Subjectiven und Objectiven, in welcher das Subjective das Uebergewicht hat, während er in der Natur die andere Seite der absoluten Indifferenz sieht, auf welcher das Uebergewicht im Objectiven ruht. Hegel hingegen betrachtet die Idee selbst als die Ueberwindung des Gegensatzes von Subjectivität und Objectivität und unterscheidet dabei drei Stufen, nämlich 1) die an sich oder in subjectiver Form seiende Idee, 2) die als Anderes oder in objectiver Form seiende Idee, d. i. die Natur; 3) die für sich oder in absoluter Form seiende Idee, d. i. der Geist. Nach Hegel also ist die Idee die Trägerin des gesammten Seins, die höchste Form des Absoluten oder vielmehr das Absolute selbst: denn Alles, was ist oder gedacht wird, erscheint bei ihm nur als Explication der Idee, woher ihm denn auch die Philosophie als die vollkommenste Explication derselben geradezu als die Idee und als das Absolute selbst gilt.

Ich habe mich bei keiner dieser Bestimmungen der Idee ganz zu beruhigen vermocht: denn in allen scheint mir dem Ausdruck „Idee" eine weitere und höhere Bedeutung beigelegt zu werden, als diejenige ist, welche der ursprüngliche und allgemeine Sprachgebrauch damit verbindet. Das griechische Wort *ἰδέα* stammt von der Wurzel *ἰδ* sehen und bedeutet daher ursprünglich: Anschauung, Aussehen, also einerseits die subjective Thätigkeit, vermöge welcher wir ein Bild der äußern Erscheinungen in unser Auge und durch dasselbe in unseren Geist aufnehmen; andererseits aber auch dieses in uns aufgenommene Bild selbst. Dieser Begriff erweiterte sich zunächst dahin, daß man unter *ἰδέα* nicht bloß die durch das Auge vermittelte Anschauung, sondern die sinnliche Anschauung überhaupt verstand; dann aber gebrauchte man das Wort auch für die rein geistige Anschauung und dachte sich darunter überhaupt die Formen, in denen sich das Seiende innerhalb des Geistes darstellt, gleichviel ob es dem Geiste ursprünglich oder ihm erst durch die Sinne zugeführt

ist. Dies ist im Ganzen der Sinn, den der allgemeine Sprachgebrauch auch jetzt noch mit dem Ausdruck Idee verbindet. Sprechen wir z. B. von der Idee Gottes, so verstehen wir darunter nicht Gott selbst in seiner Unmittelbarkeit, sondern Gott, wie er vom Geiste gedacht wird; ja wir sind geneigt, den Ausdruck „Idee" dergestalt auf das Rein-Geistige zu beschränken, daß wir jetzt kaum noch von Ideen natürlicher Erscheinungen, z. B. von einer Idee des Pferdes, des Baumes u. s. w. reden und einigen Anstoß daran nehmen, wenn z. B. Vischer in seiner Aesthetik „Idee" im Sinne von „Gattung" gebraucht. Doch ist dies offenbar eine willkührliche Beschränkung des Begriffs, da nicht bloß die rein-geistigen, sondern auch die natürlichen, so wie die sinnlich-wahrnehmbaren Erscheinungen überhaupt zu einer Existenz im Geiste nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Nothwendigkeit besitzen: denn der Geist als das active Weltprincip ist nicht bloß als der reflectirende und als solcher bloß reproducirende Gegensatz, sondern auch als die vorher existirende und producirende Voraussetzung der Natur zu denken; es muß daher Alles, was in der Außenwelt explicite existirt, innerhalb des Geistes bereits implicite existirt haben. Daher wird denn auch unter „Idee" nicht bloß das geistige Abbild, sondern auch das geistige Vorbild der Außendinge verstanden. Sprechen wir z. B. von der Idee der Pflanze oder des Thiers, so verstehen wir darunter das allgemeine Urbild, wonach der gestaltende Weltgeist die einzelnen Thiere und Pflanzen gebildet hat, gerade wie wir, wenn wir von der Idee eines Geistesproducts, z. B. eines Kunstwerks, reden, darunter diejenige Form desselben verstehen, in welcher es vor seiner Ausarbeitung dem Geiste des Künstlers vorgeschwebt hat. Wir betrachten daher auch im letzten Fall die Idee nicht als etwas an den individuellen Geist des Producenten Gefesseltes, sondern vielmehr als die allgemeine geistige Urpotenz, aus welcher der individuelle Geist selbst seinen Ursprung und seine Nahrung empfängt: denn die Idee des Kunstwerks erscheint uns als Dasjenige, was den Künstler begeistert, inspirirt, was also aus einem Höhern, Allgemeineren in ihn hineinkommt, dem er sich nicht entziehen kann, dem also der individuelle Geist gleichsam nur als Gefäß oder Werkzeug dient.

Das Wesentliche und Charakteristische des Begriffes also, den der herrschende Sprachgebrauch mit dem Worte „Idee" verbindet, besteht darin, daß sie als ein Geistiges im Gegensatz zu den Außendingen, und zwar nicht als der individuelle, sondern als der universelle Geist gedacht wird; dies aber ist der Begriff, welcher auch meiner oben gegebenen Bestimmung der Idee zum Grunde liegt und auf den ich glaubte zurückkommen zu müssen, weil es der Philosophie selbst stets nur zum Schaden gereicht, wenn sie sich willkührlich allzuweit vom gemeingültigen Sprachgebrauch entfernt und sich bei ihrer Terminologie nicht bloß darauf beschränkt, die im gewöhnlichen Leben schwankenden und unbestimmten Begriffe zu festen und bestimmten zu erheben. Die Bedeutung der platonischen „Ideen" ist aber fast noch unbestimmter und doch zugleich einseitiger als die Idee im vulgären Sinn. Schelling hingegen identificirt das Ideale mit dem Geistigen überhaupt, muß also auch den individualisirten Geist oder die Seele als Idee fassen, obschon dieser nur als ein einzelner Ausfluß des allgemeinen Geistes und mithin als eine besondere, eigenthümliche Form vom Geist in seiner Allgemeinheit zu unterscheiden ist. Hegel endlich schraubt die Idee geradezu zum Absoluten auf, welches ich oben als das lebendige, dreieinige Sein bestimmt habe; er zieht also auch das Reale als solches mit in ihr Gebiet, trotzdem daß sie es nur in subjectiver Form, d. i. als Vorstellung, mit umschließt und der Gegensatz des Idealen und Realen, der sich durch die ganze Philosophie hindurchzieht, durch ihr bloß subjectives Verfahren nie hat überwunden werden können. Richtiger denken in dieser Beziehung die Idealisten, welche zwar auch wie Hegel die Begriffe des Idealen und Absoluten identificiren, aber die Realität nicht als eine mit dem Idealen selbst gleichberechtigte Seite des Idealen, sondern nur als ein ihr untergeordnetes, aus ihr abzuleitendes Moment betrachten. So weit stimmen sie mit mir überein: denn auch ich lege der Idee, indem ich sie als Universalgeist fasse, die Realität oder Objectivität als ein ihr inhärirendes Moment bei; aber sie unterscheiden sich darin von mir, daß sie im Idealen geradezu das Absolute

erblicken und aus ihr auch die wirkliche Außenwelt abzuleiten suchen, während ich das Ideale wie das Reale aus dem dreieinigen, lebendigen Sein ableite, in welchem das Reale nicht bloß in subjectiver, sondern auch in objectiver Form, d. i. nicht bloß als Potenz im reinen Sinn, sondern auch als wirklich Seiendes vorhanden ist.

§. 14.

Denken wir uns hingegen den Geist als Denkendes, so fassen wir ihn in seiner Besonderung und Individualisation, d. h. wie er einerseits in eine unendliche Masse einzelner denkender Subjecte, die zwar sämmtlich im allgemeinen Denken wurzeln, sich aber in gewissem Grade selbstständig und unabhängig von einander entwickeln, auseinandergegangen ist, andererseits die Objecte seines Denkens bereits außer sich, als selbstständige, reale Erscheinungen sich gegenüberstehend hat. Der Geist in dieser zweiten Existenzialform kann nicht mehr reiner Geist sein: denn gerade indem er den objectiven Inhalt seiner selbst als Natur aus sich entläßt, schließt er sich selbst in die Natur ein, macht sich also selbst zu einem Inhalt der Natur, und indem er sich zersplittert, macht er sich selbst zu einem Object andern Einzelgeistern gegenüber, nimmt also selbst den Charakter eines objectiven natürlichen Däseins an. Er participirt daher zwar als eine Form des Geistes an den allgemeinen Eigenschaften des Geistes überhaupt; im Gegensatze zur Idee aber kommen ihm zugleich die Prädicate der Natur, der Erscheinung zu, d. h. er muß als particular, endlich, vielfach, räumlich, zeitlich, zersplittert gedacht werden. Den in dieser Form, d. i. als Erscheinung oder Phänomen gedachten Geist nennen wir die Seele.

Hegel faßt die Seele als den subjectiven Geist in seiner Unmittelbarkeit oder als Naturgeist, d. i. als die allgemeine Immaterialität der Natur, als deren einfaches Leben, als die Substanz und absolute Grundlage aller Besonderung und Vereinzelung des Geistes, dergestalt daß er in ihr allen Stoff seiner Bestimmung habe und sie die durchdringende, identische Idealität derselben bleibe. Ihm also ist die Seele die niedrigste Stufe des Geistes, der Geist, wie er sich eben erst aus den Banden der Natur losreißt, zunächst sogar bloß der immaterielle Inhalt der Natur. Dieser Ansicht steht die meinige fast diametral gegenüber. Ich sehe in der Seele zwar auch den Geist, sofern er mit der Natur in unmittelbarer Verbindung steht: ich betrachte aber diese Verbindung nicht als ein noch halb und halb Gefangensein des Geistes in der Natur, sondern als eine freie Vereinigung des Geistes mit der Natur, mithin als eine Ueberwindung des zwischen dem reinen Geist und der reinen Natur bestehenden Gegensatzes. Die Seele gilt mir daher auch nicht als die erste, sondern als die zweite Stufe des Geistes, die insofern eine höhere als die des universellen Geistes ist, als sich in ihr die unendliche Fülle und Mannigfaltigkeit des Geistes auseinanderlegt und zur Realität gelangt. Ich kann daher die Seele auch nicht als den bloß subjectiven Geist ansehen. Sie ist subjectiver Geist als Ausfluß des universellen Geistes der Natur und den von ihr als Anderes gedachten übrigen Emanationen des allgemeinen Geistes gegenüber; aber sofern sie bloß Einzelgeist ist, kann und muß auch sie selbst andern Einzelgeistern als Object erscheinen. Sie ist daher zugleich subjectiver und objectiver, zugleich denkender und gedachter Geist, mithin eine dualistische Combination von Natur und Geist, die in dieser Verbindung Leib und Seele genannt werden. Der Proceß, durch welchen diese Verbindung immer inniger und vollkommener zu Stande gebracht wird, bildet innerhalb der Weltgeschichte die zweite Entwicklungsstufe derselben, die wir als die Stufe der Mikrokosmosbildung zu bezeichnen haben, während die erste Stufe, in welcher bloß der universelle Geist und die elementarische Natur die beiden Weltprincipien

bilden, die Makrokosmosbildung, die dritte hingegen die Entfaltung und Ausbreitung des Mikrokosmos zum Makrokosmos, d. i. Geschichte der Menschheit umfaßt.

§. 15.

Denken wir uns endlich den Geist als „Denkt", so fassen wir ihn weder bloß in seiner Allgemeinheit, noch bloß in seiner Besonderung, sondern in seiner lebendigen Bethätigung, vermöge welcher er aus seiner Besonderung wieder zur Allgemeinheit zurückzukehren, d. h. aus einem Denkenden wieder das Denken schlechthin zu werden sucht. Diese seine Bethätigung besteht aber einerseits darin, daß er nicht abläßt, das verschiedene Denken der einzelnen denkenden Subjecte wieder in einen zusammenhängenden Denkact zusammenzufassen und alle Einzelgedanken als Strahlen eines Urdenkens zu begreifen; andererseits darin, daß er unaufhörlich bemüht ist, den Unterschied zwischen Objekt und Subject, zwischen Natur und Geist wieder aufzuheben, d. h. die Objecte des Denkens wieder zu einem Inhalte des Denkens selbst, die Natur und die gesammte Außenwelt zu einem Besitz und Eigenthum des Geistes zu machen. Der Geist in dieser dritten und höchsten Existenzialform ist zwar wie die Seele in seinem Ursprunge naturalisirter Geist; aber er vermag nicht in diesem Zustande zu verharren, sondern es treibt ihn, die natürlichen Schranken zu durchbrechen und sich zur Freiheit des reinen Geistes, der Idee zu erheben. Er repräsentirt also in der Sphäre der geistigen Welt die Kategorie des Werdens, es müssen ihm daher auch die Prädicate des Werdens beigelegt werden, d. h. er ist als ein unaufhörlich sich Entwickelndes, aus dem Besonderen zum Allgemeinen Zurückstrebendes zu denken. Den in dieser Form gedachten Geist wollen wir mit dem Namen Trieb oder Geistesbethätigung bezeichnen.

Ich gestehe, daß mir der Ausdruck „Trieb" für den zu bezeichnenden Begriff nicht ganz genügt, und zwar besonders deßhalb nicht, weil man zu sehr geneigt ist, sich darunter bloß den Naturtrieb zu denken. Ich würde dafür „Begeisterung", „Inspiration" sagen, wenn diese Wörter nicht vorzugsweise von einzelnen Zuständen des potenzirt gedachten Triebes gebraucht würden. In gewissem Sinne würde der Ausdruck „Dämon" sehr passend sein, sofern wir nämlich darunter die in der Seele sich geltend machende treibende Gewalt verstehen, welche die Seele über sich selbst, d. h. über die Schranken ihrer Individualität und Besonderheit hinaus in das Gebiet des universellen, allumfassenden Geistes oder in das Reich der von den natürlichen Fesseln befreiten Geisterwelt hineintreibt. Leider aber besitzt der Ausdruck „Dämon" außer dieser noch andere Bedeutungen, die zu unserem Begriffe nicht passen und daher leicht zu irrthümlichen Nebenvorstellungen Anlaß geben könnten. Aehnlich verhält es sich mit dem verwandten Ausdruck „Genius"; doch dürfte vielleicht dieser, sofern man sich darunter nur nicht einen bloß persönlichen, sondern den in einer bestimmten Persönlichkeit sich bethätigenden Universalgeist denkt, am wenigsten zu Mißverständnissen Anlaß geben. Plato bezeichnet den Geist in seinem erhöhten, aus der individuellen Beschränktheit losgerissenen Zustande als Ἔρως; gegen diesen Ausdruck aber ist einerseits dasselbe einzuwenden, was gegen den von uns gebrauchten Terminus „Trieb", nämlich daß darunter nicht bloß der geistige, sondern auch der bloß natürliche Zeugungstrieb verstanden werden kann; andererseits kann er auch zu einer zu engen Auffassung seines Begriffs, nämlich zu einer Beschränkung desselben auf das Gebiet der Empfindung verführen. Umgekehrt heben die Ausdrücke σπουδή, studium, Eifer nur die praktische Seite des Begriffs hervor, und so möchte sich nicht leicht ein Terminus finden

lassen, welcher dem Begriff in jeder Hinsicht entspräche. Um deßwillen habe ich den Ausdruck „Trieb" beibehalten, um so mehr weil der Geist in der hier gedachten Form ganz dasselbe ist, was die Natur in ihrer Sphäre als Naturtrieb, so sehr dasselbe, daß der Geistes- und Naturtrieb in der Weltgeschichte nirgends getrennt, sondern stets in innigster Verbindung mit einander auftreten und erst durch ihre Vereinigung wirklich Das werden, was sie werden wollen, nämlich aus einem bloßen Einzelwesen ein Allgemeines, aus einem Zersplitterten ein Ganzes, aus dem Mikrokosmos der Kosmos schlechthin, aus einem Individuum das Universum. Der geistige und der natürliche Trieb sind daher nur zwei verschiedene Seiten Eines und Desselben; nur der distinguirende Verstand trennt sie, muß aber, wenn er nicht einseitig verfahren will, zugleich ihre thatsächliche, historische Einheit anerkennen. Im Triebe wird daher nicht bloß der Gegensatz des allgemeinen und gesonderten Geistes, der Idee und der Seele, sondern auch der Dualismus von Geist und Natur, hiemit aber auch der Dualismus der Welt als solcher überwunden. Sobald daher die Wissenschaft den Begriff der Welt soweit dialektisch verfolgt hat, daß sie den Geist einerseits und die Natur andererseits als Trieb und in beiden Trieben Eins und Dasselbe erkennt: so ist sie damit über den Begriff der Welt als solcher hinaus und zu dem Begriff der Weltgeschichte gelangt, in welcher durch die wirkliche Ueberwindung des Gegensatzes von Geist und Natur zugleich der Gegensatz von Welt und Gott überwunden und die Welt zu Gott zurückgeführt wird. Der Trieb muß uns also nothwendig als die höchste Form in der systematischen Gliederung des Geistes gelten; ein Darüberhinaus giebt es für den Geist nicht: denn jenseit derselben ist er nicht mehr bloß Geist, sondern Welt überhaupt, und zwar die Welt in ihrer Aussöhnung mit Gott, d. i. Weltgeschichte, in welcher sich Natur und Geist in keinem Augenblicke getrennt, sondern stets mitsammen, und zwar in immer deutlicher zu erkennender Einheit entwickeln.

Was wir hier „Trieb" genannt haben, ist seinem Inhalte nach ungefähr dasselbe, was Hegel den „absoluten Geist" genannt hat. Hegel erkennt aber darin zugleich das absolut Höchste, während ich darin nur die höchste Form des Geistes zu erblicken vermag. Hierin besteht die Hauptdifferenz meines Systems von dem Hegel'schen, die aber wieder nur dieselbe ist als die, welche zwischen unseren Kategorien besteht. Hegel betrachtet die Rückkehr des Subjects aus dem Object zu sich selbst als die höchste Form des Seins, ich hingegen die unendliche Aufhebung des Einzelnen und Besondern zum Allgemeinen. Hegel sieht daher den Geist als das Höchste an, weil er als Subject zugleich die objective Welt in sich aufnimmt; ich aber betrachte den Geist, weil er sich die objective Welt nur in geistiger, subjectiver Form aneignet oder, wie Kant sagt, des Dinges an sich nicht Herr wird, noch als etwas Einseitiges, als etwas bloß Subjectives, ich kann ihn daher nicht als die höchste Form des Seins, nicht als die Versöhnung des Besondern mit dem Allgemeinen erkennen und daher auch nicht in seiner höchsten Form die höchste Form des Seins überhaupt erblicken. Wirklich als Eins erscheinen Natur und Geist nur in der Weltgeschichte: denn diese ist in jedem ihrer Momente zugleich eine Bethätigung des Geistes und der Natur; wenn wir aber manche ihrer Acte vorzugsweise als Acte der Natur, andere vorzugsweise als Acte des Geistes betrachten, und demgemäß eine Geschichte der Natur und der Menschheit unterscheiden, so liegen diese Unterschiede eben nur wieder in unserer geistigen Auffassung, in der Geschichte selbst bestehen sie nicht. Im Blitz und Donner ist nicht minder eine geistige Potenz thätig, als im Zornausbruch der Seele eine natürliche. Waltete in den natürlichen Erscheinungen kein geistiges Element, so könnten sie auch auf den Geist des Menschen keinen Einfluß ausüben; und wenn der Geist rein bei sich verharrte, würde er nicht ein Sonnenstäubchen in Bewegung setzen können. Oder wollte man die ganze kosmogonische Entwicklung vor der Menschenschöpfung eine geistlose und die Entwicklung des Menschengeistes eine unnatürliche nennen? In diesem Betracht denkt der alte Mythos, der hinter allen Naturereignissen ein Walten geistiger Potenzen ahnt, richtiger als die nüchterne Wissenschaft der Neuzeit. Zwar irrt auch er, nämlich darin, daß er sich diese Potenzen zu individuell und anthropomorphisch denkt, daß er sich

die begeisternde Kraft des Weines zum Bakchos, die ehrfurchtgebietende Gewalt des Donners und Blitzes zum Zeus, ja selbst die kosmogonischen Urpotenzen zu einer Art menschlicher Wesen, wenn auch in sehr naturwüchsiger Form, umgestaltet. Aber dieser Irrthum ist doch nicht so groß als der, welcher nicht bloß der Natur als solcher, sondern auch der lebendigen Naturgeschichte den Geist ganz und gar abspricht und ihn nur für den Menschen in Anspruch nimmt, trotzdem daß die Natur in ihrem lebendigen Walten stets dergestalt befruchtend und begeisternd auf den menschlichen Geist einwirkt, daß ihm der Geist darin nicht verborgen bleiben sollte. Ich kann daher nur die Natur als solche dem Geist als solchem gegenüberstellen; in der Geschichte, in der lebendigen Bethätigung beider aber finde ich sie stets beisammen, zwar nicht in einer von Vornherein fertigen Einheit, wie in Gott als solchem, aber in einer werdenden, in jedem Momente sich in neuer und vollkommnerer Weise vollziehenden Einheit. Während daher Hegel die Weltgeschichte für eine niedrigere Offenbarung des Seins als den absoluten, nach ihm in Form der Kunst, der Religion und der Wissenschaft sich darstellenden Geist ansieht und sie nur als eine Offenbarung des objectiven Geistes betrachtte: stelle ich sie höher als den Geist, weil mir der Geist bloß als das eine der beiden darin sich zur Einheit entwickelnden Elemente erscheint. Zwar ist der Geist im Stande, die Weltgeschichte wieder in sich aufzunehmen und in sich zusammenzufassen; aber doch wieder nur in subjectiver Form und niemals die ganze Weltgeschichte: denn in demselben Momente, wo er die vergangene Entwicklung derselben in sich abzuschließen sucht, geht sie bereits unaufhaltsam über ihn hinaus und schließt auch seine Abschließung als ein bloßes Moment ihrer selbst in sich ein. Es ist daher nur eine Eitelkeit und Selbstüberschätzung des menschlichen Geistes, wenn er sich über die Weltgeschichte stellt; ja auch der Geist in seiner Totalität, als Idee, Seele und Trieb kann nicht über die Weltgeschichte gestellt werden: denn er ist immer nur die eine Seite der Weltentwicklung und würde als das thätige Weltprincip Nichts sein, wenn ihm nicht die Natur als das passive Weltprincip fort und fort etwas zu thun gäbe.

§. 16.

Betrachten wir die drei Formen des Geistes in Vergleich mit einander, so erweist sich die Idee als der Geist in seiner Ursprünglichkeit, Einheit und Allgemeinheit, als der Urquell, aus dem alles Einzel-Denken herausfließt, als das Medium, durch das alles Einzel-Denken hindurchfließt, als das Ziel, in welches alles Einzel-Denken zurückfließt. Die Seele hingegen zeigt sich als der Geist in seiner Veränderung, Vervielfachung und Zersplitterung, nicht als Quell, Fluß oder Meer, sondern als die vorüberfließende einzelne Welle, als die Arsis im Rhythmus, die sich unausbleiblich wieder in die Thesis auflösen muß. Der Trieb endlich erweist sich als der Geist in seiner Wiedergeburt, in seiner Wiedervereinigung mit sich selbst, in seiner Redintegration. Er entwickelt sich aus der Seele, liegt mithin bereits in ihr, jedoch nur als Keim, als Potenz, als Vermögen. Die Seele ist aber nicht seine wahre und ursprüngliche Heimath; dies ist vielmehr die Idee. Er fühlt sich daher in der Seele ebensowenig befriedigt, wie der Keim in der Erde, sondern das Bewußtsein seiner höheren Abkunft treibt ihn, sich aus seiner psychischen Beschränktheit loszureißen, das Natürliche an sich und um sich der Idee zu unterwerfen und in das Allgemeine zurückzukehren. Dieses treibende Bewußtsein eben ist der Trieb, den wir, wie bereits erwähnt, auch Dämon oder Genius nennen können.

Die ältere Philosophie unterscheidet in der Regel nur zwei Formen des Geistes: einen theoretischen und einen praktischen Geist. Kant nimmt daneben noch eine

dritte Form an, die er Urtheilskraft nennt, unter welcher er dasjenige Vermögen des Geistes versteht, durch welches der Gegensatz der reinen und praktischen Vernunft vermittelt und das Gesetz des Rein-Geistigen auch im Sinnlichen als Schönheit oder Zweckmäßigkeit unmittelbar empfunden wird. Die popularisirende Philosophie hat hieraus die Dreitheilung des Geistes in einen erkennenden, begehrenden und fühlenden Geist entnommen. Bei Fichte finden wir den Dualismus des Theoretischen und Praktischen wieder, so jedoch, daß er sie in einem Allgemeinen wurzeln läßt. Das Schelling'sche Identitätssystem nimmt folgende drei Potenzen des Geistes oder des Idealen an: 1) die Potenz der Reflexion, die Hineinbildung des Stoffes in die Form, d. i. das Wissen, dessen Object das Wahre ist; 2) die Potenz der Subsumtion, die Hineinbildung der Form in den Stoff, d. i. das Handeln, dessen Ziel das Gute ist; 3) die Einheit der Reflexion und Subsumtion, die absolute Ineinsbildung von Form und Stoff, d. i. die Vernunft, deren Produkt das Schöne und zwar als Kunstwerk ist. Hegel endlich unterscheidet einen subjectiven, objectiven und absoluten Geist und versteht unter dem ersten den als Seele, Bewußtsein, Kraft in sich waltenden, unter dem zweiten den als Recht, Moralität, Sittlichkeit in Familien-, Völker- und Staatsleben weltgeschichtlich aus sich herausgetretenen, und endlich unter dem dritten den als Kunst, Religion und Wissenschaft wieder zu sich selbst zurückkehrenden Geist.

Unter diesen Eintheilungen haben die vorhegel'schen das Gemeinsame, daß sie die bloß individuelle und universelle Existenz des Geistes nicht unterscheiden, sondern beide als Eins behandeln und daher auch kein Bedürfniß fühlen, eine dritte, vermittelnde Form anzunehmen. Was sie daher als die drei Modificationen oder Potenzen des Geistes aufstellen, werden wir mit mehr oder weniger Uebereinstimmung bei unserer weiter erfolgenden Gliederung der bereits entwickelten Geistesformen wiederfinden. Hegel hiegegen hat bereits die Unterscheidung des individuellen Geistes von anderen Geistesformen als nothwendig erkannt; weil er aber im Dualismus des Subjectiven und Objectiven befangen ist, hat er den individuellen Geist oder die Seele als subjectiven gefaßt, obschon gerade die Seele im Leibe sich selbst objectivirt und nur innerhalb dieser Objectivität Seele ist; für den Gegensatz des subjectiven Geistes muß er nun natürlich einen objectiven Geist annehmen und als solchen betrachtet er theils die Sittlichkeit, theils das weltgeschichtliche Leben. Hievon ist aber das Eine so unzulässig wie das Andre: denn die Sittlichkeit, welche das Gute verwirklicht, hat mindestens ebensogut wie die Wissenschaft und Kunst, von denen jene das Wahre, diese das Schöne realisirt, einen Anspruch darauf, dem absoluten Geist eingeordnet zu werden; die Weltgeschichte aber ist, weil sie nicht nur das gesammte geistige, sondern auch das natürliche Leben umfaßt, unmöglich als eine bloße Form des Geistes zu denken. Während er nun willkührlich die Sittlichkeit in die Gränzen des objectiven Geistes zieht, vermißt man dieselbe im absoluten, und während er noch unhaltbarer auch die Weltgeschichte auf das Gebiet des Geistes beschränkt, weist er umgekehrt den allgemeinen Geist ganz und gar aus dem Bereiche des Geistes aus und räumt demselben als Logik und Metaphysik eine ganz besondere Sphäre außerhalb des Geistes und der Natur ein, die er als die Sphäre der reinen Subjectivität bestimmt, obwohl nicht einzusehen, wie irgend etwas Subjectives außerhalb des Geistes zu denken ist.

§. 17.

In welcher von diesen drei Phasen des Geistes finden wir nun das Schöne? — Dem Gemeinbewußtsein nach wiederum in allen dreien: denn dieses weiß ebensowohl von einer Schönheit der Seele, wie von einer Idee des Schönen und einem Genius des Schönen. In der That ist es so; da sich aber das Schöne nur als ein Moment innerhalb dieser drei Formen findet, noch nicht aber eine derselben ganz ausfüllt, so sind wir ge-

nöthigt, auch sie wiederum in ihre Modificationen hinein zu verfolgen. Diese Modificationen bilden sich abermals nach denselben Kategorien und wir unterscheiden daher:

1) drei Formen der *Idee*, nämlich:
   a) die Idee *für sich* oder die *thetisch*, *allgemein*, *einfach* und *unendlich*, *raum-* und *zeitlos* gedachte Idee, d. i. der **Begriff**;
   b) die Idee *für Anderes* oder die *antithetisch*, gesondert, mannigfaltig und begränzt, räumlich und zeitlich gedachte Idee, d. i. die *Anschauung* oder das **Bild**;
   c) die Idee *für das Allgemeine* oder die *synthetisch*, ins Allgemeine rückstrebend, aus der Mannigfaltigkeit zur Einheit, aus der Begränztheit zur Unbegränztheit, aus Raum und Zeit zum Raum- und Zeitlosen zurückkehrend gedachte Idee, d. i. die **Tendenz**.
2) Drei Formen der *Seele*, nämlich:
   a) die Seele *für sich* oder die *thetisch* u. s. w. gedachte Seele, d. i. die **Erkenntniß**kraft;
   b) die Seele *für Anderes* oder die *antithetisch* u. s. w. gedachte Seele, d. i. die **Empfindungs**kraft;
   c) die Seele *für das Allgemeine* oder die *synthetisch* u. s. w. gedachte Seele, d. i. die **Willens**kraft.
3) Drei Formen des *Triebes*, nämlich:
   a) der Trieb *für sich* oder der *thetisch* u. s. w. gedachte Trieb, d. i. die **Wissenschaft**;
   b) der Trieb *für Anderes* oder der *antithetisch* u. s. w. gedachte Trieb, d. i. die **Kunst**;
   c) der Trieb für das Allgemeine oder der synthetisch u. s. w. gedachte Trieb, d. i. die **Tugend**.

Zur Rechtfertigung der hier gegebenen Gliederung der drei Geistesformen braucht, wie ich glaube, kaum etwas beigebracht zu werden: denn einerseits entspricht dieselbe auf das Genaueste der Vorstellungsweise des populären Bewußtseins, dem namentlich die Trichotomie des Geistes nach den Functionen des Erkennens, Empfindens und Wollens, sowie die Eintheilung der Geistesthätigkeit in Wissenschaft, Kunst und praktisches Leben bereits zu einem stereotypen Fachwerk geworden ist; andererseits correspondirt sie auf das Strengste mit der von uns aufgestellten Gliederung des Seins überhaupt, stellt sich mithin nicht als etwas Zufälliges und Willkührliches, sondern vielmehr als eine nothwendige und sich von selbst ergebende Consequenz der ursprünglichen Kategorien dar: denn es leuchtet auf der Stelle ein, daß der *Begriff*, die *Erkenntniß* und die *Wissenschaft* innerhalb ihrer Sphäre der Kategorie des reinen Seins oder des Allgemeinen, dagegen das *Bild*, die *Empfindung* und die *Kunst* der Kategorie des Erscheinens oder des Besonderen, und endlich die *Tendenz*, der *Wille* und die *Tugend* den Kategorien des Werdens oder der Wiederverallgemeinerung entsprechen, daß mithin auch zwischen der Gliederung der drei Geistesformen die befriedigendste Analogie Statt findet.

Zugleich aber kann die hier gewonnene Gliederung dazu dienen, auch das Verhältniß der drei Hauptformen des Geistes (Idee, Seele und Trieb) noch deutlicher zum Bewußtsein zu bringen, indem nun ihre Unterschiede nicht bloß im Allgemeinen, sondern auch im Besondern ans Licht treten. So stellt sich z. B. die Verschiedenheit der Idee, der Seele und des Triebes auf das Augenscheinlichste dar, wenn wir die Idee als Begriff, die Seele als Erkenntniß, den Trieb als Wissenschaft denken: denn hier zeigt sich deutlich, daß der Begriff etwas Allgemeines, nicht an das einzelne Individuum Gefesseltes, sondern in allen Individuen gleichmäßig Thätiges ist, weil, wenn dies nicht der Fall wäre, gar kein gegenseitiges Begreifen unter den verschiedenen Individuen möglich sein würde; ebenso leuchtet aber auch ein, daß die Erkenntniß des Einzelnen nicht der Begriff in seiner Allgemeinheit sein kann, sondern nur als ein einzelner, von den in anderen Individuen thätigen verschiedener Strahl desselben zu denken ist, weil, wenn dies nicht so wäre, die Verschiedenheit des menschlichen Erkennens unerklärlich sein würde; und so springt auch drittens in die Augen, daß die Wissenschaft der Trieb ist, die Verschiedenheit der menschlichen Erkenntniß wieder auszugleichen, die Mannigfaltigkeit der einzelnen Ansichten zur Einheit des Begriffes zurückzuführen. — Gerade so ist auch das Verhältniß zwischen den antithetischen Formen. Allen Menschen schwebt bei ihren Empfindungen ein gewisses allgemeines Urbild vor, wonach sie Alles, was auf ihre Empfindung einwirkt, messen und hienach angenehm oder unangenehm finden; dieses vorschwebende Urbild ist also etwas Allgemeines; aber in Jedem wirkt dies Urbild in einer andern, eigenthümlichen Weise, und diese eigenthümliche Thätigkeit des Urbilds ist eben die Empfindung, mithin etwas Besonderes; die Kunst aber ist der Trieb, diese Besonderheit zu überwinden, sie will in und aus dem Besonderen etwas dem allgemeinen Urbild Entsprechendes schaffen. — Und so endlich schwebt auch unseren Handlungen ein gemeinsamer, höchster Zweck vor, sie werden von einer gemeinsamen Urtendenz erzeugt und belebt; aber in jedem Einzelnen nimmt diese Tendenz eine besondere Richtung, eine besondere Bewegung an, und wird so zum Willen; aber die Tugend, die in ihrer wahren Ausbildung stets Hingebung des Einzelwillens an das Allgemeine ist, sucht diese Differenzen im Familien-, Staats- und Weltleben wieder auszugleichen, aus dem Kampf den Frieden, aus dem Conflict ein harmonisches Zusammenwirken zu erzeugen.

Nicht weniger bewährt sich unsere Gliederung, wenn wir die zusammengeordneten Formen des Geistes in ihrem Verhältniß zur Außenwelt oder Natur betrachten. Als Begriff, Bild und Tendenz ist der Geist *noch* oder *schon wieder bei sich*, d. h. er steht nicht in unmittelbarem Contact mit den äußeren Dingen, sondern trägt sie in geistiger Form in sich; sie existiren für ihn entweder in der Zukunft oder in der Vergangenheit, d. h. er trägt sie als producirender Geist in *präexistenzieller*, als reproducirender Geist aber in *postexistenzieller* Weise in sich. Dagegen als Erkenntniß, Empfindung und Wille befindet sich der Geist mit der Außenwelt, zu der auch die Welt der andern, außer ihm existirenden Einzelgeister gehört, in unmittelbarer Wechselbeziehung; er hat das Object *nicht in sich*, sondern *außer sich*, die Außendinge sind eben seine Objecte, wie er ihr Subject ist; sie dienen sich also gegenseitig zur Begränzung und Ergänzung, sie stehen zu einander im Verhältniß der Antithesis. Endlich aber als Wissenschaft, Kunst und Tugend tritt der Geist zur Außenwelt in ein synthetisches Verhältniß, d. h. er bleibt mit ihr in unmittelbarer Beziehung, sucht aber den Gegensatz zwischen ihr und sich aufzuheben, indem er sich in seiner Allgemeinheit und Besonderheit entäußert und naturalisirt und die Natur umgekehrt vergeistigt und idealisirt, d. h. indem er sich zu *Wort und Schrift*, zum *Kunstwerk*, zur *That* versinnlicht und demgemäß die natürlichen Stoffe und Kräfte zu Ausdrucksmitteln seiner innerlichen Begriffe, Bilder und Tendenzen umschafft.

Unsere Gliederung empfiehlt sich endlich aber auch noch dadurch, daß sich ihre Formen auch innerhalb der Weltgeschichte als die prävalirenden Gestaltungsformen der drei welthistorischen Entwicklungsstufen darstellen, nämlich der Geist, sofern er Begriff, Bild und Tendenz ist, als der Geist der Makrokosmosbildung; der Geist, sofern er Erkenntniß, Empfindung und Wille ist, als Geist der Mikrokosmosbildung, und endlich der Geist,

sofern er Wissenschaft, Kunst und Tugend ist, als der Geist der Entfaltung des Mikrokosmos zum Makrokosmos, d. i. der Geschichte des Menschengeschlechts.

So läßt sich also die oben gegebene Darstellung der geistigen Existenzialformen schon hier, wo wir sie doch nur vom allgemeinen Gesichtspunkt aus betrachten können, als eine nach allen Seiten sich bewährende, dem speculativen wie dem populären Bewußtsein entsprechende erkennen; noch mehr aber wird sich dies zeigen, wenn sie sich auch als ein brauchbarer und zweckmäßiger Grundriß für den weiteren Ausbau des Systems erweisen wird. Dies kann hier natürlich nur in beschränkter Weise, d. h. nur in Bezug auf das Schöne geschehen; da sich aber das Schöne nach allen Seiten und Richtungen in der Welt ausbreitet und seine Betrachtung in gewissem Sinne stets auch eine Weltbetrachtung ist: so wird sich doch auch von dieser beschränkten Sphäre aus ein für die Prüfung unserer Darlegung des geistigen Organismus ausreichender Standpunkt gewinnen lassen. Daß übrigens diese unsere Darlegung keine irgendanderswoher entlehnte ist, wird sich, wie ich glaube, unmittelbar aus der Art und Weise, wie sie von mir deducirt ist, ergeben. Sollte sie sich, mir unbekannter Weise, schon in irgend einem andern philosophischen Systeme finden, so ist dies nur ein zufälliges oder vielleicht ein aus der Wahrheit der Sache hervorgegangenes Zusammentreffen.

§. 18.

Mit der im vorigen Paragraphen gegebenen Gliederung des Geistes ist unsere Deduction zu ihrem Ziele gelangt: denn unter den hier aufgeführten Modificationen der Idee, der Seele und des Triebes bilden die drei thetischen, nämlich der Begriff, die Erkenntniß und die Wissenschaft zusammen diejenige Form des Geistigen, welche das **Wahre** darstellen, und zwar ist

die Idee in Form des Begriffes die Idee des Wahren;
die Seele in Form der Erkenntniß der Sinn des Wahren;
der Trieb in Form der Wissenschaft der Trieb des Wahren.

Dagegen die drei antithetischen Formen, nämlich das Bild, die Empfindung und die Kunst, bilden zusammen diejenige Form des Geistigen, welche das **Schöne** darstellen, und zwar ist:

die Idee in Form des Bildes die Idee des Schönen;
die Seele in Form der Empfindung der Sinn des Schönen;
der Trieb in Form der Kunst der Trieb des Schönen.

Endlich die drei synthetischen Formen, nämlich die Tendenz, der Wille und die Tugend, bilden zusammen diejenige Form des Geistigen, welche das **Gute** darstellen, und zwar ist:

die Idee in Form der Tendenz die Idee des Guten,
die Seele in Form der Empfindung der Sinn des Guten,
der Trieb in Form der Tugend der Trieb des Guten.

Unter diesen Formen haben wir also auch diejenige Form des Seins aufgefunden, um derentwillen wir diese Deduction unternommen haben, nämlich das **Schöne** und haben es zugleich in seinen drei Hauptexistenzialformen, nämlich als Schönheitsidee, als Schönheitssinn und als Schönheitstrieb kennen gelernt.

Wenn hier die „Idee in der Form des Bildes“ für die Idee des Schönen erklärt wird, so ist damit natürlich nicht gemeint, daß jedes einzelne Bild, jede besondere

Anschauung innerhalb unseres Geistes für das Schöne zu halten sei, sondern es soll damit nur gesagt werden, daß das Bild, sofern es die Idee ist, d. h. das in unserem Geiste existirende Urbild oder Ideal, in welchem alle einzelnen Bilder wurzeln und nach welchem alle besonderen Anschauungen als nach ihrem Kanon gemessen werden, das Schöne sei. Ebensowenig kann es unsere Ansicht sein, jede beliebige Empfindung für den Schönheitssinn zu erklären, sondern wir meinen nur, daß die „Seele als Empfindung", also die Urempfindung, in welcher die Seele ganz und ungetheilt enthalten ist und zu welcher sich alle Einzelempfindungen nur als Bruchtheile verhalten, nichts Anderes als der Schönheitssinn — gemeinhin auch „Geschmack" genannt — sei. So ist streng genommen auch nicht jede einzelne Kunst als der Schönheitstrieb zu fassen, sondern nur derjenige Trieb, der alle Künste gemeinsam durchdringt und die Herstellung nicht eines bloß einzelnen Bildes, sondern des Urbildes oder Ideales als höchstes Ziel verfolgt; jedoch tritt hier die Differenz zwischen der Kunst in ihrer Totalität und den Einzelkünsten nicht so schroff wie innerhalb der beiden ersten Formen hervor, weil schon der gewöhnliche Sprachgebrauch das Wort „Kunst" in höherem Sinne zu nehmen und vorzugsweise als „schöne Kunst" zu fassen pflegt, die eben dadurch „schöne Kunst" ist, daß ihr bei ihren Schöpfungen nicht ein bloßes Einzelbild, sondern zugleich das Urbild oder Ideal vorschwebt.

Was wir hier in Rücksicht auf die Formen des Schönen ausgeführt haben, gilt natürlich auch für die des Wahren und Guten, d. h. nur der Urbegriff oder der Begriff in seiner Totalität ist als das Wahre, nur die Urtendenz als das Gute zu fassen; so kann auch nur die Urerkenntniß und der Urwille als der Sinn des Wahren und Guten gelten; und endlich nur die Gesammtwissenschaft und die Tugend in ihrer Totalität für den wirklichen Trieb zum Wahren und Guten genommen werden. Alle einzelnen Manifestationen dieser Formen sind eben nur als Bruchtheile, die sich dem Ganzen mehr oder minder nähern können, aufzufassen.

Die hier gewonnenen drei Formen des Schönen stehen natürlich zu einander ganz in demselben Verhältniß wie Idee, Seele und Trieb überhaupt, d. h. die Schönheitsidee ist das Schöne in seiner Allgemeinheit, der Schönheitssinn hingegen das Schöne in seiner Besonderung und seinem Dualismus von Subject und Object, und endlich der Schönheitstrieb, das Schöne in seiner Wiedervereinigung und Redintegration. Nur die Idee des Schönen ist daher das Schöne schlechthin, d. h. ein Schön-Denken in seiner Identität mit einem Schön-sein; der Schönheitssinn dagegen nur ein Schön-Denkendes im Gegensatz und in Correlation zu einem Schön-Gedachten oder Schön-Erscheinenden, und endlich der Schönheitstrieb ein Schön-Denkt, d. i. ein Rückstreben zum Schön-Denken und Schön-Sein oder das treibende Bewußtsein, die Antithesis von denkendem und gedachtem, subjectivem und objectivem, psychischem und natürlichem Schönen zur Synthesis aufzuheben und die Idee des Schönen in ihrer ursprünglichen Einheit und Totalität wieder herzustellen.

§. 19.

Hieraus folgt, daß die wissenschaftliche Entwicklung des Schönen nothwendig eine dreifache ist, nämlich:

1) Entwicklung der Schönheitsidee, d. i. die Ideologie des Schönen;
2) Entwicklung des Schönheitssinnes, d. i. die Psychologie des Schönen oder die Aesthetik im engern Sinne;
3) Entwicklung des Schönheitstriebes, d. i. die Kunstlehre.

Da aber die Idee des Schönen zugleich der Urgrund ist, in dem alle schönen Erscheinungen sowohl des Schönheitssinnes wie des Schönheitstriebes wurzeln, und zugleich das Medium, in dem sie zur Erschei-

nung gelangen, und das Ziel, in das sie zurückstreben: so muß die Analysis des Schönen nothwendig von ihr als dem Prinzip des Schönen ausgehen und hat bereits an ihr selbst nachzuweisen, wie nicht nur alle psychischen und die ihnen correlativen natürlichen, sondern auch alle künstlerischen Erscheinungen, wenn auch unentwickelt, schon in ihr liegen. Daher trägt die Ideologie des Schönen auch die Psychologie des Schönen und die Kunstlehre, wenn auch nur als Keim, bereits in sich, und sie bildet mithin von der gesammten Wissenschaft des Schönen gleichsam den Kern oder die Concentration.

Es ist schon oben angedeutet, daß die Wissenschaft des Schönen es nur mit dem Schönen, sofern es wirklich als Schönes, d. i. nicht als eine bloße Erscheinung der Natur oder der Weltgeschichte, sondern als etwas vom Geiste Producirtes oder Reflectirtes gefaßt wird, zu thun hat. Daher fällt die Lehre vom Naturschönen mit in die Psychologie des Schönen, d. h. die Naturerscheinungen sind nur insofern als schön zu behandeln und in die Aesthetik hineinzuziehen, als sie die Objecte des Schönheitssinnes bilden und von ihm als den Phasen der Schönheitsidee entsprechend empfunden werden. Dasselbe gilt von denjenigen welthistorischen Erscheinungen, die sich nur zufällig und absichtslos als schön darstellen; diejenigen Erscheinungen der Weltgeschichte aber, welche mit Absicht als schöne producirt sind, also die Erzeugnisse des Kunsttriebes sind von Seiten ihres historischen Entwicklungsganges Gegenstände der Kunstgeschichte, diese aber bildet als solche nicht einen Theil der Aesthetik, sondern der Weltgeschichte überhaupt; die Aesthetik hat es mit ihnen nur in so weit zu thun, als sich aus ihnen neue Phasen der Schönheitsidee, des Schönheitssinnes und des Schönheitstriebes entwickelt haben.

Es ist schon im Paragraphen selbst angedeutet worden, daß der Name „Aesthetik" streng genommen nur für die Psychologie des Schönen passend ist: denn es bedeutet nur die Wissenschaft der Empfindung (αἴσθησις) und in diesem Sinne wurde er ursprünglich von Baumgarten, seinem und der Wissenschaft Erfinder, auch nur genommen. Es ist daher jedenfalls richtiger, statt seiner den Ausdruck „Wissenschaft des Schönen" zu gebrauchen; indessen ist er schon dergestalt eingebürgert und allgemein im weiteren Sinne anerkannt worden, daß an ihm weiter kein Anstoß genommen zu werden braucht. — Die Aesthetik im engeren Sinne nennt Vischer „die Lehre vom Schönen in einseitiger Existenz" und behandelt darin einerseits das Naturschöne, andererseits die Phantasie; er hätte sie daher noch bezeichnender die Lehre vom Schönen in dualistischer Existenz nennen sollen. Was ich „Ideologie des Schönen" genannt habe, nennt er „Metaphysik des Schönen"; dies ist aber in der That nur ein Unterschied im Namen; im Begriff stimmen wir vollständig überein. Ich habe den Ausdruck „Ideologie" nur deßhalb vorgezogen, weil er mir bezeichnender schien.

§. 20.

Die Ideologie des Schönen kann aber nicht isolirt unternommen werden. Sofern nämlich die Idee des Schönen nicht die Idee schlechthin, sondern nur die antithetische Idee ist und mithin in der thetischen Idee ihre Voraussetzung, in der synthetischen dagegen ihre Aufhebung, mithin in beiden ihre Begränzung findet: kann sie nur in ihrem Unterschiede von diesen ihr beigeordneten Modificationen der Idee gehörig bestimmt und begriffen werden. Die thetische Idee, d. i. die Idee als Begriff ist aber nach §. 18 das Wahre, die synthetische Idee hingegen, d. i. die Idee als Tendenz, ist das Gute; folglich setzt eine nähere Bestimmung und Ent-

wicklung des Schönen nothwendig auch eine nähere Bestimmung des Wahren und Guten und eine speciellere Erörterung des zwischen diesen drei Formen der Idee bestehenden Verhältnisses voraus. Diese Erörterung bildet nach §. 2 den zweiten Abschnitt unserer Untersuchung.

Zweiter Abschnitt.

Definition des Schönen,

oder:

Vom Verhältniß des Schönen zu den ihm homogenen Modificationen des Seins, insbesondere zum Wahren und Guten.

§. 21.

Das Wahre, Schöne und Gute stehen zu einander in einem doppelten Verhältniß. Einerseits sind sie einander gleich, andererseits sind sie von einander verschieden. Gleich sind sie einander, sofern sie alle drei Idee, verschieden dagegen, sofern sie besondere Modificationen der Idee sind, d. h. sofern das Wahre die thetische, das Schöne die antithetische und das Gute die synthetische Idee ist.

1. Das Wahre, Schöne und Gute in ihrer Gleichheit.

§. 22.

Sofern sie alle drei Idee und als solche einander gleich sind, gelten gemeinschaftlich für sie alle diejenigen Bestimmungen, welche von der Idee überhaupt gelten. Die Idee aber ist nach §. 13 die allgemeine und als solche der Seele und dem Triebe gegenüberstehende Form des Geistes, der als solcher wieder die subjective, der Natur- und der Weltgeschichte gegenüberstehende Form der Welt ist, während die Welt umgekehrt die einerseits subjective, andererseits aber auch objective, also gesonderte Form des Seins überhaupt ist. Die für die Idee, mithin auch für das Wahre, Schöne und Gute gemeingültigen Bestimmungen bestehen also darin, daß sie zu unterscheiden sind:

1) als Idee von der Seele und dem Triebe,
2) als Formen des Geistes von der Natur und der Weltgeschichte,
3) als Formen der Welt von Gott-als-solchem und der Gottesgeschichte.

§. 23.

Erstens also stimmen das Wahre, Schöne und Gute darin überein, daß sie zu den besonderen Erscheinungen der Seele und des Triebes die allgemeinen Vorbedingungen bilden, daß sie der allgemeine Boden sind, aus dem sich alle Kräfte der Seele und alle Bethätigungen des Triebes entwickeln und in welchen sie nach Vollendung ihrer Entwicklung als in ihren

Mutterschooß zurückkehren und ihre Beruhigung finden. Das Wahre, Schöne und Gute stehen also zu den besonderen Erscheinungen der Seele und des Triebes innerhalb ihrer Sphäre ganz in demselben Verhältnisse, wie Gott als solcher oder das reine Sein zur Welt und zur Weltgeschichte, sie selbst bilden also zusammen die Substanz, in welcher die einzelnen Acte des Erkennens, Empfindens und Wollens, so wie der Wissenschaft, der Kunst und der Tugend bereits implicite, d. h. als bloße Accidenzien oder Qualitäten der Substanz enthalten sind; die einzelnen Acte des Erkennens, Empfindens und Wollens hingegen bilden ihnen gegenüber die Realisationen dieser Qualitäten, die der Wissenschaft, der Kunst und der Tugend hingegen die Transsubstanziationen dieser Realisationen. Das Wahre, Schöne und Gute sind daher in ihrer Totalität substanziell, dagegen in ihrer potentialen, unentwickelten Particularität qualitativ, d. h. im ersten Sinne sind sie das Wahrsein, Schönsein, Gutsein selbst (*τὸ ἀληϑές, τὸ καλὸν, τὸ ἀγαϑὸν*), im zweiten Sinne nur Wahrheit, Schönheit, Gutheit, nur Eigenschaften, die wir an den Einzelerscheinungen der Seele und des Triebes als Accidenzien bemerken und von ihnen abstrahiren.

§. 24.

Zweitens stimmen das Wahre, Schöne und Gute darin überein, daß sie der Sphäre des Geistes angehören und mithin den Erscheinungen der Natur und der Weltgeschichte gegenüber nur als die subjectiven, setzenden Urformen der Welt zu denken sind. So betrachtet stellen sich das Wahre, Schöne und Gute als bloß einseitige Offenbarungen der Welt dar, sie sind mithin die Welt nur von Seiten ihrer Subjectivität und Activität, nicht auch von Seiten ihrer Objectivität und Passivität. Da nun die Welt in letzter Beziehung vorzugsweise als Stoff oder Materie zu denken ist, so muß das Wahre, Schöne und Gute nothwendig als nicht-stofflich oder immateriell gedacht werden. Dieser Betrachtungsweise stellt sich aber eine andere entgegen. Da nämlich die Natur als die gesetzte Seite der Welt und die Weltgeschichte als die Natur und Geist vermittelnde Weltform ohne das setzende Weltprincip gar nicht zu denken sind, mithin der Geist als die nothwendige Voraussetzung der Natur und Weltgeschichte, mithin auch als die alles Natürliche und Weltgeschichtliche potentialiter schon in sich tragende Causa der Natur und Weltgeschichte erscheint: so sind das Wahre, Schöne und Gute nicht als bloß einseitige Weltoffenbarungen, auch nicht als schlechthin immateriell, sondern zugleich als die Welt in ihrer Totalität zu fassen, nur mit der Beschränkung, daß alles Natürliche und Weltgeschichtliche, mithin auch das Stoffliche in ihnen nicht in natürlicher und weltgeschichtlicher, sondern rein-geistiger Form, d. i. noch nicht als wirklich entbundenes entäußertes Object, sondern als noch dem Gedanken immanentes, gleichsam embryonisches Subject („sujet“) vorhanden ist. — Als Geist also stellt sich das Wahre, Schöne und Gute der Natur und Weltgeschichte gegenüber in einem ähnlichen Verhältnisse dar wie als Idee der Seele und dem Triebe gegenüber, d. h. sie können trotz ihrer subjectiven

Einseitigkeit auch als die Substanz der natürlichen und weltgeschichtlichen Erscheinungen und demgemäß auch wieder als die an diesen Erscheinungen zur Offenbarung kommenden Qualitäten der Substanz gedacht werden. Wir haben also auch in diesem Verhältnisse das Wahre, Schöne und Gute einerseits als ein Substanzielles, andererseits als ein Qualitatives zu denken.

§. 25.

Drittens endlich stimmen das Wahre, Schöne und Gute darin überein, daß sie der Sphäre der Welt angehören, also innerhalb des absoluten, dreieinigen Seins das Sein nicht nach seiner Allgemeinheit, auch nicht nach seiner Wiederverallgemeinerung, sondern inmitten seiner Besonderung und Vervielfachung repräsentiren. Sie sind mithin in diesem Betracht abermals etwas Einseitiges, nämlich von den drei Urformen des Seins nur die eine: das Sein als Erscheinung. Während wir daher dem Wahren, Schönen und Guten als Idealem und Geistigem eine allgemeine, mithin substanzielle und innerhalb des realen Gebiets qualitativ sich darstellende Existenz zuschreiben mußten, müssen wir ihm hingegen als Weltlichem eine reale Existenz beilegen, welche innerhalb des realen Gebiets selbst wieder als substanziell, wenn auch nur als Einzelsubstanz, aufgefaßt wird. Demgemäß stellt sich das Wahre, Schöne und Gute nicht bloß als das Wahrsein, Schönsein und Gutsein oder als Wahrheit, Schönheit und Gutheit, sondern auch als etwas Wahres, Schönes und Gutes (ἀληθές τι, καλόν τι, ἀγαθόν τι) dar, d. i. als ein Etwas in der Welt, in welchem sich die Welt nicht bloß als Geist oder Natur, sondern als Welt-überhaupt, gleichsam als eine Welt im Einzelnen oder im Welttheil manifestirt. Nun aber ist die Welt-überhaupt nichts anderes, als Gott in seiner Erscheinung und Offenbarung. Mithin ist das Wahre, Schöne und Gute, sofern es Weltliches ist, auch als die Offenbarung Gottes, Gott mithin als die dem Wahren, Schönen und Guten zum Grunde liegende Substanz, die Göttlichkeit aber als die an den Realisationen dieser Substanz existirende Qualität derselben zu denken.

§. 26.

Aus allem diesem geht hervor, daß das Wahre, Schöne und Gute theils eine substanzielle, theils eine reale und in beiden eine qualitative Existenz hat. Eine substanzielle Existenz hat es, sofern es als Allgemeines dem Besondern, eine reale, sofern es als Besonderes dem Allgemeinen gegenüber gedacht wird; eine qualitative aber, sofern es am Besondern als das Allgemeine und am Allgemeinen als das Besondere in Form der Qualität zum Bewußtsein kommt. Daher ist die qualitative Existenz des Wahren, Schönen und Guten diejenige, welche die substanzielle und reale vermittelt, und demgemäß muß denn auch das Wahre, Schöne und Gute vorzugsweise als ein Quale, durch welches die Substanz des Seins überhaupt oder irgend ein reales Quid als Idee zur Offenbarung gelangt, gefaßt werden.

§. 27.

Das Gemeinsame des Wahren, Schönen und Guten besteht also darin, daß sie alle drei vorzugsweise Qualität sind. Diese Qualität kann aber selbstverständlich keine andere sein als die, welche zugleich der Idee, dem Geiste, der Welt und dem Sein-überhaupt zukommt, also: Idealität, Geistigkeit, Weltlichkeit, Göttlichkeit in einer Eigenschaft vereinigt, d. h. Göttlichkeit, sofern sie sich durch die Welt innerhalb des Geistes als Idee offenbart. Diese Eigenschaft bezeichnen wir als Vollkommenheit, und wir werden daher auch sagen können: Das Wahre, Schöne und Gute sind darin einander gleich, daß sie alle drei **Vollkommenheit** sind. — Dies bedarf aber noch einer näheren Bestimmung. Vollkommenheit im absoluten Sinne des Worts ist die Eigenschaft desjenigen Seins, in welchem und außer welchem schlechthin nichts Anderes, ihm Fremdartiges existirt, welches also selbst Alles als ein ihm Zugehöriges in sich schließt. Absolutvollkommen kann daher nur das allumfassende Sein, nur Gott genannt werden, und Vollkommenheit im absoluten Sinne ist daher geradezu gleichbedeutend mit Göttlichkeit schlechthin. Der Sprachgebrauch wendet aber dieses Wort nicht bloß in diesem absoluten, sondern auch im relativen Sinne, d. h. mit ausdrücklicher Beziehung auf unsere geistige Auffassung an. Wir nennen daher auch dasjenige vollkommen, bei welchem der es denkende Geist an kein Anderes, weder außer ihm, noch in ihm, erinnert wird, woran er also weder etwas Fehlendes noch Ueberflüssiges zu entdecken vermag. In diesem relativen, durch das denkende Subject bedingten Sinne ist also „Vollkommenheit" nicht die Göttlichkeit schlechthin, sondern die Göttlichkeit, sofern sie sich in der Welt innerhalb des Geistes als Idee offenbart, also ganz Das, was wir oben als Vollkommenheit bestimmt haben. Wahrheit, Schönheit und Gutheit in ihrer Unterschiedslosigkeit sind daher nicht die absolute, sondern nur relative Vollkommenheit, als solche aber bringen sie innerhalb ihrer Relation ebenso, wie die absolute Vollkommenheit, die beiden Eigenschaften der Einheit und der unendlichen Mannigfaltigkeit in sich zur Indifferenz, wie sich dies weiter unten näher zeigen wird.

Daß der Ausdruck „Vollkommenheit" hier nicht im Sinne der Wolff-Baumgarten'schen Schule gebraucht ist, leuchtet ohne Weiteres ein: denn diese versteht darunter nur eine vom abstrahirenden Verstande erkannte Uebereinstimmung der Dinge mit dem abstracten Begriffe derselben; es war ihr also „Vollkommenheit" ungefähr gleichbedeutend mit „Zweckmäßigkeit", und zwar nicht mit der höheren, absoluten Zweckmäßigkeit, sondern einer solchen, welche durch Vergleichung eines besonderen Dings mit seinem besonderen Zweck erkannt wird. Zwar läßt sich bei Baumgarten, wenn er von der Vollkommenheit Einheit in der Mannigfaltigkeit verlangt, eine Ahnung des Richtigen nicht verkennen; aber auch diese ist ihm immer nur eine durch logische Operationen festzustellende; eine wirklich unmittelbare Identität des Subjectiven und Objectiven, wie sie im Absoluten, also in Dem, was hier das Vollkommene genannt wird, besteht, so wie auch die unmittelbare Gegenwart dieser Identität sowohl im angeschauten Object als im anschauenden Subject, also der lebendige Reflex des Absoluten als Idee oder als Qualität des Vollkommenen im Geiste, war ihm noch nicht zum Bewußtsein gekommen. — Bei der niederen Vorstellung, welche

man in der wissenschaftlichen Ausdrucksweise zuweilen mit dem Worte „Vollkommenheit" verbindet, so daß z. B. Schiller nur eine dem Wahren, Schönen, Guten, Rührenden und Erhabenen coordinirte Eigenschaft damit bezeichnet, kann es unangemessen erscheinen, diesen Ausdruck im Sinne von „Idealität", „Göttlichkeit" oder ähnlichen hier einzuführen. Trotzdem, glaube ich, ist, vom Standpunkte des allgemein üblichen deutschen Sprachgebrauchs kein passenderer für diesen Begriff zu finden: denn einerseits ist es eine ganz allgemein-herrschende Vorstellung, daß das Prädicat der Vollkommenheit im strengen Sinne nur der Gottheit beizulegen ist; andererseits wendet man es doch aber auch auf einzelne Erscheinungen an, so jedoch, daß man darunter niemals bloß eine einseitige Vortrefflichkeit derselben, sondern den Inbegriff aller an ihr wünschenswerth erscheinenden Qualitäten versteht. Was uns bloß schön, bloß wahr, bloß gut erscheint, nennen wir noch nicht vollkommen, sondern nur Das, was alle diese Eigenschaften in sich vereinigt, was uns schlechterdings gar nichts zu wünschen übrig läßt, was uns also im Endlichen ein Abbild des schlechthin Unendlichen, Allumfassenden, Göttlichen zu sein scheint. Der im populären Bewußtsein lebende Begriff der Vollkommenheit entspricht also ganz Dem, was hier damit bezeichnet wird.

2. Das Wahre, Schöne und Gute in ihrer Verschiedenheit.

§. 28.

Bisher haben wir das Wahre, Schöne und Gute nur in ihrer Unterschiedslosigkeit, d. h. sofern sie alle drei „Idee" sind, betrachtet. Da sie sich in dieser Gemeinsamkeit als Vollkommenheit erwiesen haben, so werden wir sie in ihrer Unterschiedenheit als besondere Arten der Vollkommenheit bestimmen müssen. Demgemäß wird unsere Definition lauten:

Die Wahrheit oder die Idee als **Begriff** ist die als seiend aufgefaßte Vollkommenheit;

die Schönheit oder die Idee als **Anschauung** ist die als erscheinend aufgefaßte Vollkommenheit;

die Gutheit oder die Idee als **Tendenz** ist die als werdend aufgefaßte Vollkommenheit.

Oder wir können mit Bezugnahme auf den Gegenstand, an welchem die Schönheit zur Erscheinung kommt, auch sagen:

Wahr ist dasjenige Object, welches sich in Beziehung auf sich selbst, d. i. in Form des Seins als ein Vollkommenes darstellt,

Schön ist dasjenige Object, welches sich in Beziehung auf das ihm als Anderes gegenüberstehende Subject, d. i. in der Form des Erscheinens als ein Vollkommenes darstellt,

Gut ist dasjenige Object, welches sich in Beziehung auf das sowohl Subject als Object in sich aufhebende Absolute, d. i. in der Form des Werdens als ein Vollkommenes darstellt.

Da nun aber „sich als Vollkommenes darstellen" nichts Anderes heißt als „sich als das Sein-schlechthin oder Gott darstellen", so heißt „sich in der Form des Seins als Sein darstellen" soviel als „sich in Form und Wesen identisch darstellen"; dagegen „sich in Form des Scheinens als Sein darstellen" heißt „sich in Form und Wesen different darstellen";

und endlich „sich in der Form des Werdens darstellen" heißt „sich als in Form und Wesen aus der Differenz zur Indifferenz zurückkehrend darstellen.„ Demgemäß können wir unsere Bestimmung auch so gestalten:

Wahr ist, was sich als ein Vollkommenes darstellt, indem es sich in Form und Wesen identisch erweist, d. h. indem es sich als dasselbe zeigt, was es ist.

Schön ist, was sich als ein Vollkommenes darstellt, indem es sich in Form und Wesen different erweist, d. h. indem es sich als ein Anderes zeigt als es ist, nämlich als Object identisch mit dem ihm gegenüberstehenden Subject.

Gut endlich ist, was sich als ein Vollkommenes darstellt, indem es sich in Form und Wesen als die Differenz überwindend und zur Indifferenz zurückkehrend erweist, d. h. indem es sich als Das zeigt, was es zugleich ist und nicht ist, nämlich als Object mit sammt dem ihm gegenüberstehenden Subject aufgehend im Absoluten.

Die hier gegebene Bestimmung des Schönen ist in doppelter Beziehung wichtig: denn einerseits geht daraus hervor, daß die Identität des Idealen und Realen im Schönen keine unmittelbare, im Object sich selbst vollziehende ist, daß vielmehr der schöne Gegenstand nur in so weit schön ist, als er sich einem anschauenden Subject als mit diesem Subject identisch darstellt; andererseits aber wird zugleich erkannt, daß das Schöne keineswegs bloß das Product des anschauenden Subjects, keineswegs bloß eine vom Subject auf das Object übertragene Eigenschaft, sondern wirklich etwas vom Object für das Subject sich Losreißendes, etwas nicht im Object, sondern im Subject sich heimisch Fühlendes und daher nach ihm Zurückverlangendes, sich selbst Entäußerndes ist. Dies Verhältniß verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als der Gedanke, daß das Schöne auf der Einheit des Idealen und Realen beruhe, bald bloß zu objectiv, bald bloß zu subjectiv gefaßt wird. Manche verstehen nämlich unter der Idee, mit welcher die schöne Erscheinung Eins sein soll, bloß das in der Erscheinung selbst waltende oder ihrem Schöpfer vorschwebende Gestaltungsprincip, und meinen demgemäß, schön sei, was in seiner ganzen Realität diesem ihm immanenten oder ihm inspirirten Gestaltungsprincip entspreche. In diesem Sinne genommen ist aber schlechterdings nichts Reales schön und kann nichts schön sein. An jedem uns schön erscheinenden Dinge befindet sich hinter dem, was uns an demselben als schön erscheint, auch etwas Unschönes, etwas, was gar nicht mit in Betracht kommen darf, wenn wir das Ding wirklich schön finden sollen, z. B. an einem schönen Gebäude Kalk, Lehm, Mörtel u. dgl., an einem schönen Gemälde ein Stück Leinwand oder eine Holzplatte, an einem schönen Musikstück die Vibrationen von Darmsaiten u. s. w. Sobald wir an diese mit dem schönen Object in innigster und nothwendiger Verbindung stehenden Realien erinnert werden, z. B. wenn man uns, wie Signor Benedict in „Viel Lärm um Nichts", inmitten der von der „divina musica" ausgehenden Verzückung fragt, ob es nicht seltsam sei, daß Schafdärme die Seele aus eines Menschen Leibe ziehen können: dann ist es mit der Schönheit des Objects zu Ende. Umgekehrt aber würden nach dieser Auffassung auch häßliche Dinge schön genannt werden können: denn es läßt sich ja auch ein Gestaltungsprincip denken, welches das Häßliche als solches will; es müßte also ein Ding auch dann als schön erscheinen, wenn es sich als eine Realisation dieses Gestaltungsprincipes darstellte. — Andere hingegen verstehen unter der Idee, mit welcher das schöne Object Eins sein soll, nur die Vorstellung, welche das anschauende Subject in sich selber trägt, und meinen, schön sei dasjenige Object, auf welches das Subject diese Vorstellung übertrage, gleichviel, ob es selbst derselben entspreche oder nicht; sie lassen also das als

schön gelten, was Jeder schön findet; oder wenn sie auch Unterschiede im Schönen annehmen, so leiten sie dieselben doch nicht sowohl von der Beschaffenheit der Objecte selbst, sondern von einer mehr oder minder glücklichen Organisation des ästhetischen Gefühls ab. Diese Ansicht reicht aber für die Erfassung des Schönen ebenso wenig aus, als die erste: denn sie macht das Schöne zu einem bloßen Hirngespinnst, und man sieht nicht ein, warum überhaupt ein Reales und Aeußeres zum Schönen nöthig sein soll, wenn das Subject ganz allein Alles macht, oder warum ihm nicht wenigstens jedes Object gleich sehr dazu geeignet erscheint, es in ein Schönes für sich zu verwandeln. Wenn also die Schönheit als eine Uebereinstimmung des Realen mit dem Idealen bezeichnet wird, so läßt sich dies nur in dem oben von uns angegebenen Sinne rechtfertigen, d. h. die Einheit muß gerade darin bestehen, daß das reale Object sich von sich selbst unterscheidet, mit sich selbst uneins wird, d. h. in sich selbst zwei widersprechende Seiten, eine schlechthin reale und eine dem Geist, der Idee verwandte, also ideale erkennt, daß es die erstere als die ihm eigene, dagegen die zweite als die für ein Anderes daseiende erfaßt und daher die erste in sich hineinzieht und für Anderes verbirgt, dagegen die zweite aus sich herauskehrt und dem Andern, dem sie gebührt, hingiebt. Diese Ausscheidung des Idealen vom Realen oder umgekehrt diese Zurückziehung des Realen vom Idealen, die Hingebung des Idealen für ein Anderes und zwar für ein ideales Subject, und die Zurückbehaltung des Realen für sich selbst, das also ist eine Bedingung, die dem Schönen durchaus nicht zu erlassen ist. Diese Bedingung kann aber nur erfüllt werden, wenn Object und Subject gemeinsam dazu mitwirken: denn wenn das Object diese Herausarbeitung seiner idealen Qualitäten aus den realen Elementen nicht selbst oder vermittelst eines in ihm schaffenden Schöpfer- oder Künstlergeistes mit sich vornimmt, wird ihm das anschauende Subject dieselben nicht abgewinnen und mithin auch das Object nicht schön finden können; wenn aber umgekehrt kein anschauendes Subject, d. h. keine aus einem Subject herausblickende Idee da ist, welche die vom Object entäußerten idealen Qualitäten als das ihr Verwandte und Homogene in Empfang nimmt, hilft dem Object sein Herauskehren derselben nichts: denn dies Herauskehren geschieht ja nur in dem Sinne, sie zum Innern eines Andern, also eines Subjects, zu machen; die Mitwirkung des Subjects ist also insofern dazu nöthig, als es das vom Object Herausgekehrte in sich hineinnimmt und es wirklich als ein ihm Homogenes, Ideales anerkennt. Erst hiemit ist die Vereinigung des Realen mit dem Idealen vollendet. Streng genommen ist also das Schöne nicht eine Vereinigung des Realen mit dem Idealen, sondern des Idealen mit dem Idealen, aber eines solchen Idealen, das sich vor dieser Vereinigung in ein ihm fremdes Gebiet hineinbegeben hatte, nun aber aus diesem wieder in seine Heimath zurückkehrt und hier als ein Geist, der nun auch weiß, wie's draußen aussieht und wie's in der Fremde hergeht, doppelt willkommen geheißen und selbst dann mit einem Festschmause empfangen wird, wenn er etwa — wie es einerseits im Tragischen, andererseits im Komischen der Fall ist — im Zustande eines verlorenen Sohns oder als lächerlicher Peter in der Fremde wieder heimkehren sollte. Der Durchgang und gleichsam die Kräftigung, Bereicherung und Läuterung durch das Reale ist also dem Idealen, welches sich im Schönen mit der Idee wieder vereinigt, kein unwesentliches, sondern nothwendiges Moment, ja es ist im Schönen und für das Schöne von solcher Bedeutung, daß die rein geistig, d. h. in einem bloßen Phantasiebild sich anschauende Idee nicht eher Ruhe gewinnt, als bis sie das geistige Bild dieser Anschauung in irgend ein Reales versenkt und endlich wieder aus ihm herausgearbeitet hat und zwar dergestalt, daß es ebensosehr als ein Eigenthum des Realen wie als ein Besitzthum und Gegenstand des Genusses für sie erscheint, und sich als die lebendige Strömung, die vom Aeußeren des Realen in ihr Inneres hinüberfließt, mit einem Worte als die Entäußerung oder Erscheinung des Realen für die Idee darstellt. Am klarsten haben dieses zuerst Ruge und Vischer ausgesprochen, wenn sie das Schöne als „die sich selbst erscheinende oder sich selbst anschauende Idee" oder auch als „den durch die Mitte des angeschauten Bildes sich mit sich selbst zusammenschließenden Geist" bestimmen. Vischer bringt jedoch diese wichtigste und

wesentlichste Bestimmung des Schönen viel zu spät zur völlig klaren Entfaltung und beide haben sich überhaupt die Thatsache, daß die Vereinigung des Idealen mit dem Realen im Schönen stets auch mit einer Losreißung des Idealen vom Realen verbunden ist, nicht mit voller Schärfe von Anfang an zum Bewußtsein gebracht. Ich selbst habe das hier Erörterte in meiner Proportionslehre kurz folgendergestalt ausgedrückt: „Die Schönheit der realen Dinge ist eigentlich die als ideal erkannte Qualität des Realen oder die Idealität der aus den realen Objecten in das geistige Subject überströmenden und von diesem zur Einheit zusammengefaßten Qualitäten. Alles hierin Enthaltene ist aber nichts weiter als die Explication der von uns (§. 17 u. 18) an die Spitze gestellten Bestimmung, daß das Schöne die Idee als Anschauung sei: denn eine Anschauung setzt nothwendig die Existenz einer zwischen einem angeschauten Object und anschauenden Subject bestehenden Wechselbeziehung voraus. Moritz Carrière spricht denselben Gedanken in seinem neuesten Werke „Das Wesen und die Formen der Poesie" mit folgenden Worten aus: „Wo die lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammenströmt, wo wir im Bilde der Außenwelt einer Idee und damit unserer eigenen geistigen Wesenheit inne sind und dadurch im vollen Lebensgefühl befriedigt werden, da erblüht die Schönheit."

§. 29.

Diese Unterschiede des Wahren, Schönen und Guten ergeben sich unmittelbar daraus, daß sie Ideales oder verschiedene Modificationen der Idee sind. Nun aber sind sie nicht bloß als Ideales, sondern auch als Geistiges, Weltliches und Göttliches, d. h. in ihrem antithetischen Verhältnisse zur Seele und zum Triebe, zur Natur und zur Weltgeschichte, zu Gott und zum göttlichen Walten verschieden; daher werden wir sie auch nach diesen Beziehungen in ihren Unterschieden zu bestimmen haben.

§. 30.

Nach §. 17 ist zwar das Verhältniß zum Wahren, Schönen und Guten zur Seele und zum Triebe in jedem Falle ein antithetisches und reciprokes, d. h. jedes der drei steht der Seele und dem Triebe als Object gegenüber und kann sich als solches beiden sowohl identisch, wie different darstellen. Aber trotzdem gestaltet sich dies Verhältniß verschieden, je nachdem als Object der Seele und des Triebes das Wahre, Schöne oder Gute gedacht wird.

§. 31.

Wenn nämlich die Seele und der Trieb zum Wahren in Beziehung treten, stellt sich jene als Erkenntnißkraft, d. i. als Denkendes-schlechthin, und dieser als Wissenschaft, d. i. als „Denkt-schlechthin" der Idee als dem Denken-schlechthin gegenüber, sie fassen also beide ihr Object als etwas für sich Bestehendes, ohne Vermittlung irgend eines Anderen oder Dritten, sie stehen also zu demselben auf dem Standpunkte der Abstraction und in rein unmittelbarem Verhältnisse. — Wenn dagegen die Seele und der Trieb zum Schönen in Beziehung treten, stellt sich jene als Empfindungskraft, d. i. als Denkendes-für-Anderes, und dieser als Kunst, d. i. als Denkt-für-Anderes der Idee als dem Denken-für-Anderes gegenüber; sie fassen also von Vornherein ihr Object nicht an sich, sondern als etwas

für ein Anderes, in welchem Anderen — dieses vermittelnde Andere ist die Natur oder Erscheinungswelt — sie sich auch selbst wiederfinden; sie stehen also zu demselben nicht auf dem Standpunkte der Abstraction, sondern der Wechselbeziehung, nicht in unmittelbarem, sondern in einem durch ein ihnen gemeinsames Anderes vermittelten Verhältnisse. — Wenn endlich die Seele und der Trieb zum Guten in Beziehung treten, stellt sich jene als Willenskraft, d. i. als „Denkendes-für-das-Absolute“ und dieser als Tugend, d. i. als „Denkt-für-das-Absolute“ der Idee als dem „Denken-für-das-Absolute“ gegenüber; sie fassen also ebenfalls ihr Object nicht als etwas für sich, aber auch nicht als etwas für ein Anderes, in welchem sie sich selbst als Subject wiederfänden, sondern als etwas für das Absolute oder für ein Drittes, in welchem sie beide, Subject und Object, aufgehen; sie stehen also zu einander weder auf abstrahirendem, noch auf wechselbezüglichem, sondern auf dem absoluten Standpunkte, nicht in unmittelbarem, sondern in einem durch ein Drittes, nämlich durch das Absolute vermittelten Verhältnisse. — Dies können wir auch so ausdrücken: Zum Wahren steht die Seele und der Trieb in rein-geistiger, zum Schönen in natürlich-geistiger und zum Guten in welthistorisch-geistiger Reciprocität, d. h. zur Erkenntniß und Offenbarung des Wahren genügt das reine Denken, zur Empfindung und Schöpfung des Schönen bedarf es der Vermittlung durch die Sinne und durch ein äußeres Material, und endlich zum Wollen und Hervorbringen des Guten ist eine Versenkung in die teleologische Tendenz der Weltgeschichte nöthig.

§. 32.

So stehen das Wahre, Schöne und Gute auch zur Natur und zur Weltgeschichte in verschiedenem Verhältnisse. Zwar können sie sich nach §. 24 alle drei nicht nur als Geistiges, sondern auch als Natürliches und Weltgeschichtliches darstellen und es kann daher in der Natur und der Weltgeschichte ebensowohl das Wahre, wie das Schöne und Gute gefunden werden. Daraus folgt jedoch nicht, daß jede der drei Modificationen der Idee jeder der drei Modificationen der Welt gleich nahe stehe; vielmehr reflectirt das Wahre als thetische Idee auch vorzugsweise die thetische Welt oder den Geist, d. i. sich selbst; das Schöne dagegen als antithetische Idee vorzugsweise die antithetische Welt oder die Natur, und das Gute als synthetische Idee vorzugsweise die synthetische Welt oder die Weltgeschichte. Das Natürliche und Historische bedarf daher, um als wahr zu erscheinen, einer Vergeistigung; das Rein-Geistige und Historische dagegen, um schön zu erscheinen, einer Versinnlichung; das Geistige und Natürliche endlich, um als gut zu erscheinen, einer Vergeschichtlichung, d. h. wir betrachten etwas Natürliches und Historisches erst als wahr, wenn wir es mit unserem Denken, etwas Historisches und Geistiges erst als schön, wenn wir es mit unserem sinnlichen Dasein, und etwas Rein-Geistiges und Natürliches erst als gut, wenn wir es mit unserer Stellung innerhalb der geschichtlichen Entwicklung in Einklang gebracht haben.

§. 33.

So unterscheidet sich endlich auch das Wahre, Schöne und Gute in seinem Verhältniß zu Gott und den Modificationen der Gottheit. Zwar können sie nach §. 27 alle drei nicht nur die Gott-Erscheinung oder die Welt, sondern auch das Gott-Sein oder Gott-schlechthin und das Gott-Werden oder das göttliche Walten darstellen; aber auch hiebei findet ein Gradunterschied Statt und zwar so, daß das Gott-Sein vorzugsweise durch das Wahre, das Gott-Scheinen vorzugsweise durch das Schöne und das Gott-Werden vorzugsweise durch das Gute repräsentirt wird.

§. 34.

Aus dem Bisherigen geht hervor, daß sich das Wahre, Schöne und Gute zwar in allen Modificationen sowohl der Gottheit als der Welt zu manifestiren vermag, jedoch nicht überall in gleicher Reinheit und gleicher Vollendung. Wir werden daher in den Manifestationen der Wahrheit, Schönheit und Gutheit mehrere Grade zu unterscheiden haben; die vollendete Wahrheit, Schönheit und Gutheit jedoch nur denjenigen Erscheinungen zuschreiben können, welche in jeder Beziehung den aufgestellten Begriffen entsprechen. Wir haben uns daher zunächst die Fragen zu beantworten: Was ist wahr, schön und gut im vollen Sinne des Wortes und in wie weit sind diese Prädicate auch anderen Erscheinungen einzuräumen.

§. 35.

Wahr im vollem Sinne des Worts kann nur das Absolute selbst in der Form des Seins genannt werden: denn jedes Andere, jedes Einzelne, Besondere, Seiende kann sich, wenn es sich mit sich selbst identisch erweisen soll, nicht als das Absolute, Vollkommene, sondern eben nur als ein Einzelnes, Besonderes erweisen. Daher kann die vollendete Wahrheit nur im Gott-Sein gefunden werden, Gott allein hat die Wahrheit, er allein ist der Wahrhaftige. Sofern Gott die Wahrheit hat, wird er auch wohl geradezu als das Wahre selbst bezeichnet; jedoch bleibt dies immer nur ein ungenauer Ausdruck. Denn nicht in seiner unmittelbaren Identität mit sich wird er als die Wahrheit habend gedacht, sondern nur sofern er, der zunächst nur Object unseres Denkens ist, zugleich als das Denkende im Denken, d. i. als Subject im Gedanken und in dieser Identität von Object und Subject als identisch mit dem Sein-schlechthin gedacht wird. Genau genommen ist also das Wahre nicht Gott selbst, sondern vielmehr die Einssetzung oder Identificirung Gottes als Subjects mit dem Sein-schlechthin als seinem Prädicate, d. i. der Gedanke: „Gott ist" oder „Gott-Sein". Dieser Gedanke ist mithin das Vollendet-Wahre und als solches zugleich, streng genommen, das Allein-Wahre. Was wir sonst noch wahr nennen, ist daher nur wahr, sofern es mit diesem Gedanken identisch ist. Da aber mit diesem Gedanken — den wir als den Gedanken-schlechthin oder als den Begriff zu fassen haben — überhaupt nur ein Gedanke als identisch gedacht werden kann, so ist auch nur einem Gedanken das Prädicat der Wahrheit

beizulegen, d. h. das Subject zum Prädicat „wahr" muß selbst bereits eine Verbindung von Subject und Prädicat sein, mithin in der Sprache sich als Satz darstellen, so daß sich die Prädicirung der Wahrheit überhaupt in folgende allgemeine Formel fassen läßt: „Daß A = A ist, ist wahr". Wenn trotzdem in der Sprache statt des Subjectssatzes zuweilen ein einzelnes Wort eintritt, so kann dieses Wort nur als die Substantivirung eines ganzen Satzes aufgefaßt werden. Wenn wir z. B. sagen, „diese Begebenheit ist wahr, so ist hier das Subject „Begebenheit" nur als eine Kürze des Ausdrucks zu betrachten und es sollte eigentlich dafür gesagt werden: „Daß sich dies begeben hat, ist wahr". — Alles was die Form eines Gedankens hat, ist daher, weil formell mit dem Vollendet-Wahren identisch, von formeller Seite wahr; die formelle Wahrheit muß daher schlechthin jedem, auch dem einzelnen Gedanken zugestanden werden. — Welchem Einzelgedanken wird aber auch von Seiten des Inhalts das Prädicat der Wahrheit beizulegen sein? Offenbar nur Demjenigen, dessen Subject als am absoluten Subject theilhabend gedacht wird und welcher sich im Vergleich mit dem Absoluten als ein mikrokosmisches Abbild des Urgedankens darstellt, d. h. zwischen dessen Subject und Prädicat dieselbe Identität gedacht werden kann, wie zwischen Gott und dem Sein, in welchem mithin das Prädicat ganz in dieselben Gränzen zurückgeführt ist, in denen das Subject des Gedankens befangen ist. Dies ist aber der Fall in dem Satze der Identität: A = A, Ich bin ich, Zwei mal zwei ist Vier, oder mit einem Worte: in der Definition oder Begriffsbestimmung. Sofern in der Begriffsbestimmung alles Andere, Fremde, Nichtzugehörige gänzlich ausgeschlossen, schlechthin nicht gedacht oder negirt wird, wird das darin beibehaltene, obwohl an sich begränzte Sein wieder als das Sein-schlechthin, als das in sich Abgeschlossene oder Vollkommene gedacht; sie erfüllt mithin — wenngleich nur in Abstraction von allem Anderen — die Bedingung, daß sie dadurch, daß sie sich mit sich selbst identisch erweist, das Seinschlechthin oder das Absolute in sich repräsentirt, und es kann ihr mithin das Prädicat, wenn auch nicht der absoluten, doch der relativen Wahrheit zuerkannt werden. Alle Gedanken hingegen, die sich nicht als Begriffsbestimmung fassen lassen, d. h. in denen Subjects- und Prädicatsbegriff nicht ganz und gar, sondern nur zum Theil zusammenfallen, also die den Urgedanken oder Begriff in verschiedene Begriffe theilenden Gedanken oder die Urtheile, besitzen nur eine particuläre Wahrheit, die der totalen Wahrheit mehr oder weniger nahe kommt, je mehr oder weniger der Subjectsbegriff an Inhalt und Umfang dem Prädicatsbegriffe gleich ist. Jedes Urtheil ist daher nur insoweit wahr, als Subject und Prädicat identisch sind. So ist z. B. der Gedanke: „der Mensch ist ein Thier", nur wahr, sofern Mensch und Thier als Animal gedacht werden; er ist hingegen unwahr, sobald der Mensch als ein besonderes, das Thier dagegen als das allgemeine Animal, mithin nicht nur als Mensch, sondern auch als Pferd, Vogel, Fisch 2c. gedacht wird. Das Urtheil erhält daher einen höheren Grad von Wahrheit, sobald ich dem Prädicatsbegriff eine Beschrän-

kung hinzufüge, z. B. wenn ich sage: der Mensch ist ein Säugethier und es wird in seiner Relativität ganz wahr, sobald diese Bestimmung den Prädicatsbegriff so weit begränzt, daß er dem Subjectsbegriff in Umfang und Inhalt als gleich erscheint, z. B. wenn ich sage: der Mensch ist das mit Vernunft begabte Thier. Umgekehrt verliert das Urtheil an Wahrheit, je mehr der Prädicatsbegriff erweitert und verallgemeinert wird, z. B. wenn ich sage: „der Mensch ist ein organisches Wesen" u. s. w. Da jedoch in dem allgemeinsten aller Begriffe, dem Begriffe des Seins, alle Begriffe als indifferent enthalten sind, so muß in jedem, auch dem allgemeinsten Urtheil, z. B.: „der Mensch ist", eine, wenn auch noch so dürftige, Wahrheit enthalten sein. Diese Wahrheit bleibt in einem Urtheile auch dann, wenn dem allgemeinsten Prädicatsbegriffe eine Bestimmung beigefügt wird, welche nicht zum gegebenen, sondern zu einem anderen Subjectsbegriffe zurückführt, z. B. wenn ich sage: „der Mensch ist ein Vogel, ein Fisch, ein Wurm, eine Pflanze und dergl.: denn insofern diese Wesen ebenso wie der Mensch als seiend gedacht werden können, stellen sie sich noch als mit ihm identisch dar; das Urtheil ist mithin kein durchaus unwahres, kein von Vornherein falsches, sondern nur ein aus der ursprünglichsten und allgemeinsten Wahrheit sich verlierendes oder verirrendes, d. h. ein Irrthum. Da nun schlechthin jedes Urtheil mit der Beilegung des allgemeinen Prädicats beginnt und beginnen muß: so kann von einem absolut-falschen Urtheil überhaupt nicht die Rede sein. Sobald aber die Begränzung des allgemeinsten Prädicatsbegriffs statt zum Subjectsbegriffe hin, geradezu vom Subjectsbegriffe wegführt, wird damit jene ursprüngliche Wahrheit wieder aufgehoben. In diesem Falle erscheint das Urtheil als Widerspruch. Auch der Widerspruch ist mithin nicht Unwahrheit von Vornherein, sondern nur aufgehobene Wahrheit, d. i. die Wahrheit im Conflict mit sich selbst und insofern gewissermaaßen doppelte, aber in sich entzweite Wahrheit. Wenn aber selbst der Widerspruch nicht absolute Unwahrheit ist, so kann eine solche überhaupt nicht gedacht werden. Es ist mithin schlechthin Alles in gewissem Grade wahr, d. h. insoweit es sich im allgemeinen Sein nothwendig wiederfinden muß.

§. 36.

Schön im vollem Sinne des Worts kann nur das Absolute selbst in der Form des Scheinens, d. i. die Welt, genannt werden: denn nur die Welt stellt sich gerade dadurch als das Absolute dar, daß sie sich mir als ein Anderes zeigt, als sie ist, d. h. daß sie sich mir, trotzdem daß sie nur Gott ist, doch als ein außer Gott Seiendes, nicht als das Allgemeine schlechthin, sondern als die unendliche Masse des Besonderen, mithin als ein Object sich darstellt, welches sich dem es denkenden Subject als seinem ihm correlativ gegenüberstehenden und es reflectirenden Anderen identisch erweist und somit in ihm seinen Abschluß und seine Vollendung findet. Wie daher die vollendete Wahrheit nur der Gottheit, so kann die vollendete Schönheit nur der Welt oder dem Kosmos zugeschrieben werden. Wie aber Gott nicht als solcher,

sondern nur innerhalb des Denkens die Wahrheit, so ist auch die Welt nicht in ihrer Unmittelbarkeit, sondern nur innerhalb des Geistes die Schönheit, d. h. die Welt ist das Schöne (τὸ καλὸν) nur, sofern sie, die ursprünglich nur Object des Denkens ist, zugleich als Reflex des denkenden Subjects gedacht wird. Streng genommen ist also das Schöne nicht die Welt selbst, sondern die Identification Gottes als Object's mit dem denkenden Subject als seinem Correlat, d. h. die Anschauung oder das Bild der Welt im Geiste. Wenn nun das Vollendet-Schöne nur Anschauung oder Bild ist, muß auch das Einzel-Schöne nothwendig Anschauung oder Bild sein; was aber solches ist, muß, weil von Seiten der Form mit dem Vollendet-Schönen als dem Urbilde identisch, wenigstens als formell-schön anerkannt werden. — Welchem Einzelbilde wird aber auch von Seiten des Inhalts das Prädicat der Schönheit beizulegen sein? — Offenbar nur demjenigen, welches sich als mikrokosmisches Abbild des Urbilds darstellt, d. h. in welchem zwischen Schauendem und Geschautem, zwischen Subject und Object ganz dieselbe Wechselbeziehung gedacht werden kann, welche zwischen Gott und Welt besteht, in welchem also das Object nichts für sich, mithin bloßer Schein, zugleich aber Alles im Subject ist und somit den eigentlichen Inhalt, die Substanz, das Wesen des Subjects bildet. Dieselbe Congruenz, welche im Wahren zwischen dem Subjects- und Prädicatsbegriff besteht, muß daher im Schönen zwischen dem Schauenden und Angeschauten bestehen. Nur wenn A ohne Rest in B und B ohne Rest in A aufgeht, werden A und B, obwohl jedes für sich nur ein Beschränktes ist, doch in einander das Unendliche darstellen und sich, weil ihnen in diesem Ineinander jeder Mangel abgeht, wenn auch nur momentan zum Bilde des Absoluten abschließen. Auf diese Weise kann also auch ein Einzel-Object, wenn es sich als der Beschränktheit des ihn reflectirenden Subjects entsprechend erweist, als schön gedacht werden: denn es erfüllt die Bedingung, daß es sich durch Zusammenfließen mit dem Subject als das Absolute darstellt. Wie aber die Wahrheit des einzelnen Gedankens, so ist auch die Schönheit des einzelnen Bildes keine absolute, sondern nur eine relative und durch den Umfang und Inhalt des reflectirenden Subjects bedingte. Je beschränkter daher das reflectirende Subject ist, um so beschränkter muß auch das Bild sein, das ihm conform und dadurch als schön erscheinen soll; je umfassender und gottähnlicher dagegen das reflectirende Subject ist, um so inhaltsvoller und weltähnlicher muß auch das Bild sein, das im Stande sein soll, es ganz zu erfüllen und den Eindruck der Schönheit auf dasselbe zu machen. Das Einzel-Schöne ist daher als solches ohne feste und bestimmte Gränzen, die Wandelbarkeit, Elasticität ist vielmehr sein charakteristisches Merkmal, und der alte Satz, daß über Geschmackssachen nicht zu streiten sei, beruht mithin auf einer keineswegs schlechthin verwerflichen Vorstellung. Sofern aber das Einzel-Schöne eben nur in seiner Uebereinstimmung mit dem Absolut-Schönen wirklich etwas Schönes ist, findet es an diesem seinen höheren Maaßstab, woraus folgt, daß das Einzel-Schöne nur in vergleichender Betrachtung mit dem Absolut-Schönen oder der Welt seiner Unbestimmtheit

entrissen und mithin nur von der Philosophie in seinem absoluten Werthe bestimmt werden kann. — Da die Schönheit des Einzelbildes nur durch das Ineinanderaufgehen von Object und Subject bedingt ist, so kann ein Object, das dem Subject gegenüber entweder zu weit oder zu eng erscheint, auf den Namen der Schönheit nur in demselben Maaße Anspruch machen, wie ein Gedanke, in welchem der Subjects- und Prädicatsbegriff differiren, auf den der Wahrheit; es kann ihm mithin nur eine particuläre Schönheit zugeschrieben werden, die sich der totalen mehr oder weniger nährt, je geringer oder größer die zwischen Object und Subject bestehende Differenz ist. Da aber eine gewisse Homogenität zwischen Object und Subject, nämlich die, daß sie sich gegenseitig als Alterum, als reciproke Erscheinung gegenüber stehen, unter allen Bedingungen und ganz nothwendig bestehen muß, so kann, wie nichts absolut Unwahres oder Falsches, so auch nichts absolut Unschönes oder Häßliches existiren. Vielmehr müssen Object und Subject zunächst und ursprünglich stets als in einander reflectirend, als mit einander in Wechselbeziehung tretend, mithin als schön gedacht werden; erst wenn diese Wechselbeziehung oder gegenseitige Anziehung unmittelbar in eine gegenseitige Entfremdung oder Abstoßung übergeht, entsteht das Häßliche, welches daher nicht als etwas von Vornherein Unschönes, sondern nur als ein aufgehobenes Schönes, als ein Widerspruch des ursprünglich als schön Gesetzten zu betrachten ist. Wenn also selbst das Häßliche oder der Widerspruch des Schönen nicht absolute Unschönheit ist, so kann etwas absolut Unschönes überhaupt nicht gedacht werden. Es ist mithin in gewissem Sinne schlechthin Alles und Jedes als schön zu setzen, d. h. insoweit es sich im allgemeinen Scheinen, d. h. in der Welt nothwendig wiederfinden muß.

§. 37.

Gut im vollem Sinne des Worts kann nur das Werden des Absoluten, d. i. die Gottgeschichte oder das göttliche Walten, genannt werden: denn nur dieses stellt sich gerade dadurch als das Absolute dar, daß es in sich als Anderem, d. i. als Welt sich selbst als Selbst, d. i. als Gott wiederfindet und mithin aus seiner ursprünglichen Differenz zur Indifferenz zurückkehrt, d. i. in unendlichem Processe Gott wird oder sich als Gott bethätigt. Wie daher die absolute Wahrheit nur Gott, die vollendete Schönheit nur der Welt, so kann die absolute Gutheit nur dem göttlichen Walten zugeschrieben werden. Wie aber Gott nicht als solcher das Wahre, die Welt nicht als solche das Schöne, so ist auch das göttliche Walten nicht als solches das Gute, sondern nur innerhalb des Denkens, d. h. es ist das Gute nur, sofern es als Ueberwindung und Aufhebung der Welt und seiner selbst in Gott, als Rückstreben zum Gott-Sein, mit einem Worte als Tendenz des Absoluten gedacht wird. Daher ist auch jedes einzelne Streben, sofern es sich als Tendenz darstellt, wenigstens von formeller Seite als gut zu betrachten. Welche Einzeltendenz kann aber auch von Seiten ihres Inhalts gut genannt werden? Offenbar nur diejenige, welche sich als mikrokosmische Concentration der Urtendenz, als göttliches

Walten im Einzelnen darstellt, d. h. in welcher das Streben ganz im Erstrebten aufgeht, als Mittel durchaus nur für den Zweck existirt und nichts für sich oder ein Anderes außer dem Zweck sein will. Es leuchtet ein, daß, je nachdem der Zweck ist, auch das Einzel-Gute verschieden sein muß, und daß es mithin nicht ein absolutes, sondern nur ein relatives Gutes genannt werden kann, daher auch nur einen relativen Werth hat und in seinem absoluten Werthe nur in Vergleich mit dem göttlichen Walten selbst zu bestimmen ist. Da das Gutsein der Einzeltendenz nur durch das Aufgehen des Strebens im Erstrebten bedingt ist, so kann eine Tendenz, welche dem Ziel gegenüber als unzureichend oder darüber hinausgehend (extravagant) erscheint, nicht überhaupt, sondern nur insoweit gut genannt werden, als sie eben mit dem Erstrebten identisch ist; sie besitzt daher nur eine particuläre Gutheit, die je nach der größeren oder geringeren Uebereinstimmung mit dem Ziel höheren oder geringeren Grades ist. Da aber eine wenn auch noch so geringe Annäherung an das Ziel nothwendig in jeder Tendenz liegen muß, insofern eben die Tendenz bereits eine Richtung auf das Ziel hin ist und sich also von Vornherein mit dem Ziel identisch setzt: so muß auch schlechthin jede Tendenz in gewissem Sinne ursprünglich gut genannt werden. Erst wenn sie in ihrem Weiterstreben das Ziel aus dem Auge verliert, also wenn die Tendenz mit sich selbst in Widerspruch tritt, d. h. wenn sie aufhört, Tendenz zu sein, wenn sie Stillstand oder Rückversinken in die Welt wird, schlägt das Ursprünglich-Gute in ihr zum Faulen, Schlechten oder Bösen um. Das Faule, Schlechte oder Böse ist mithin nicht etwas von Vornherein Ungutes, sondern nur ein aufgehobenes Gutes, nur ein Abfall vom Guten, d. i. Sünde. Es ist mithin in gewissem Sinne schlechthin Alles und Jedes als gut zu setzen, d. h. in so weit es sich im allgemeinen Werden oder im göttlichen Walten nothwendig wiederfinden muß.

§. 38.

Diese auf dem Wege der philosophischen Deduction gewonnenen Bestimmungen des Wahren, Schönen und Guten stehen auch mit den Vorstellungen, welche der vulgäre Sprachgebrauch über das Wahre, Schöne und Gute hegt, durchaus im Einklange. Zunächst leuchtet ein, daß sie in ihrer Unterschiedslosigkeit ganz allgemein als Vollkommenheit gedacht werden, da man die Vollkommenheit in ihrer gegliederten Totalität nicht treffender glaubt bezeichnen zu können, als wenn man sie das Wahre, Schöne und Gute nennt, so daß die Zusammenstellung dieser Begriffe fast zu einer stereotypen Phrase geworden ist. Aber auch in ihren Unterschieden werden sie ganz den von uns aufgestellten Distinctionen gemäß gedacht.

§. 39.

Wahr nämlich nennen wir gemeinhin Das, was als Das gedacht wird, was es ist, mithin die Uebereinstimmung des Gedankens mit dem Sein. Dieses heißt aber nichts Anderes als: das Wahre ist die Idee oder

die Vollkommenheit als Sein gedacht, läuft also mit unserer Deduction völlig auf Eins hinaus. Zwar nimmt es der Sprachgebrauch nicht immer genau und nennt zuweilen auch ein Scheinen und Werden wahr, jedoch nur, sofern er in ihnen das Sein als das Wesentliche und Bleibende wiederfindet. Wenn ich z. B. ein natürliches Phänomen, z. B. daß der Himmel blau ist, oder ein historisches Ereigniß, daß Cäsar ermordet ist, wahr nenne: so denke ich dabei das Blausein nicht als Scheinen, also nicht in seinem sinnlichen Eindrucke auf mich, und die Ermordung nicht als Werden, mithin nicht in teleologischer Beziehung zum Absoluten, sondern beide nur als Sein, d. i. in ihrer Identität mit den als Subjecte gedachten Objecten „Himmel“ und „Cäsar“. (Vgl. Kant. Krit. der Urth. Einl. VII.)

§. 40.

Schön hingegen nennen wir gemeinhin Das, was uns so scheint, wie es unserem Empfinden gemäß ist, mithin die Harmonie des Aeußeren mit unserem Innern, die Uebereinstimmung des Objects mit dem Subject, oder mit einem Worte: was uns gefällt. Auch dies stimmt ganz mit der von uns gegebenen Erklärung und es hat mithin auch das gewöhnliche Bewußtsein, wenn auch nicht klar und im Zusammenhange erkannt, doch richtig geahnt, daß das Schöne nothwendig in Bezug auf ein reflectirendes Subject gedacht werden müsse und daß es erst in dieser antithetischen Correlation wirklich zum Schönen werde. Man könnte hiegegen zwar einwenden, ob denn nicht eine Rose auch schön sei, selbst wenn sie ungesehen und völlig unbemerkt in einer einsamen Wildniß verblühe; dieser Einwand zerfällt aber in sich selbst, da eine Rose als völlig unbemerkt, d. h. außer aller Beziehung zu einem reflectirenden Subjecte, mithin auch als ungedacht gar nicht gedacht werden kann. Ebensowenig thut der Umstand, daß man auch Gedanken und Ereignisse, mithin etwas, das sich ursprünglich als Sein und Werden darstellt, als schön zu bezeichnen pflegt, unserer Bestimmung Eintrag: denn auch sie bezeichnet man als schön nur, sofern sie als einzelne Momente des Seins und Werdens, mithin als Phänomen gedacht werden.

§. 41.

Gut endlich wird gemeinhin von uns genannt, was seinem Zwecke entspricht, also die Uebereinstimmung eines Strebens mit seinem Ziel. Vom niedern Standpunkte der Moral wird nun zwar dieses Ziel nicht nothwendig als das Absolute gedacht; vielmehr gilt auch das Streben schon für gut, welches sich harmonisch erweist mit einem besonderen Zweck, sei es zum Nutzen des Strebenden selbst oder irgend eines Andern. Vom höheren moralischen Standpunkte dagegen wird ein einem besonderen Zwecke dienendes Streben nur dann für gut anerkannt, wenn der Zweck selbst wieder als eine Tendenz auf einen höheren Zweck und als nicht eher sich befriedigend erscheint, als bis er im Absoluten selbst seinen Abschluß findet. Es ist also klar, daß auch dem gewöhnlichen Sprachgebrauch nicht die Tendenz auf ein Anderes oder auf das strebende Subject selbst genügt, um es als

gut zu bezeichnen, sondern daß er nur die Tendenz auf das Absolute dieses Prädicates für würdig erachtet. Namentlich stimmt auch das Christenthum mit dieser Ansicht überein, indem es die Tugend stets als ein Streben nach dem Vollkommenen und Göttlichen, als ein Aufgehenlassen des Selbst in Gott darstellt, die Pflichten aber gegen Andere und gegen sich selbst stets auf den Grundsatz basirt, daß Alles ein Ausfluß der göttlichen Kraft, ein Tempel des heiligen Geistes sei und um deßwillen dieselbe Heilighaltung verlange, wie die Gottheit selbst. — Wenn von der Sprache nicht bloß wirkliche Tendenzen, sondern auch reine Gedanken oder gar Sachen gut genannt werden, so geschieht dies nur, weil sie als in eine Tendenz eingreifend, als in ihr aufgehend, mithin selbst als Tendenzen gedacht werden.

Das Wesen des Guten kann nicht kürzer und treffender zusammengefaßt werden, als in Schiller's Distichon „Pflicht für Jeden“:

Immer strebe zum Ganzen! Und kannst du selber kein Ganzes
Werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an!

Nur was dem Ganzen zu Gute kommt, ist gut. Aber es braucht der Dienst dem Ganzen nicht unmittelbar geleistet zu werden. Es genügt, wenn Jeder nur da nützt und wirkt, wohin ihn Beruf und Schicksal gestellt haben. Was der Mensch in dem aufrichtigen Drange, zum Wohl des Ganzen beizutragen, auch nur dem Geringsten gethan hat, ist als etwas auch für das Ganze Gethanes anzusehen. Umgekehrt aber kann eine mit dem Bewußtsein, daß dadurch das Ganze Schaden erleidet, dem Einzelnen bewiesene Wohlthat nicht als etwas Gutes angesehen werden. Die Beziehung zum Ganzen, und zwar im höchsten Sinne, zum Absoluten ist also der einzige Maaßstab zur ethischen Beurtheilung einer Handlung.

§. 42.

Es ist häufig darüber gestritten, welche von den hier entwickelten Modificationen der Idee das Vollkommene oder Göttliche am vollendetsten darstelle und in welcher Reihenfolge und Rangordnung sie demnach aufzuführen seien. Wie aber die meisten Rangstreite, so ist auch dieser unstatthaft und unersprießlich: denn es kommt ja bloß auf den Standpunkt an, von welchem aus die Sache betrachtet wird. Dieser ist aber nach §. 31 ein dreifacher: ein abstrahirender, ein wechselbezüglicher und ein absoluter, und demgemäß muß auch das Resultat ein dreifaches sein.

§. 43.

Vergleiche ich das Wahre, Schöne und Gute vom abstrahirenden Standpunkt aus, d. h. betrachte ich es rein in seiner Beziehung auf sich selbst, in Abstraction von mir und allem Andern, nach seinem Einssein und Abgeschlossensein in sich: so muß natürlich das Wahre dem Guten und Schönen den Vorrang abgewinnen: denn ich erkenne in ihm, indem ich von allem Uebrigen von Vornherein absehe, das Göttliche und Absolute in seiner unmittelbaren Identität ganz wieder, es steht in sich ebenso sicher, fest und unabänderlich da, wie das Sein-schlechthin, und es bringt, da jeder wahre Gedanke als Kern und Inbegriff der gesammten unendlichen Gedankenreihe gedacht werden kann, den Gegensatz von Einheit und unendlicher Mannigfaltigkeit in sich ebenso zur Indifferenz,

wie die Allheit oder die Vollkommenheit selbst, so daß es mir also, so lange ich mich auf diesem abstract-objectiven Standpunkte befinde, durchaus nichts zu wünschen übrig läßt. Das Schöne hingegen, nach der Kategorie des Seins gedacht, stellt sich als vergänglich, nichtig, im Widerspruch mit sich selbst begriffen dar. Frage ich z. B., was ist nun eigentlich die Sixtinische Madonna, so kann ich mir einerseits antworten: die vollendetste Darstellung der weibgewordenen Gottheit und der zur Gottheit zurückkehrenden Weiblichkeit; andererseits aber auch: ein Stück Leinwand, von Raphael so und so mit den und den Farbestoffen überpinselt, in der Dresdener Gallerie hängend u. s. w. Das Schöne ist also etwas, was es zugleich nicht ist; es kann nicht zur völligen Befriedigung auf sich selbst bezogen werden. Ebenso erweist sich, vom abstract-objectiven Standpunkte betrachtet, auch das Gute im Vergleich mit dem Wahren als etwas in sich Ungenügendes und Mangelhaftes, das in sich selbst keine Ruhe und Befriedigung erlangen kann und in einem rastlosen Bestreben, in einem ewigen Conflicte mit sich selbst und allem Anderen unterzugehen scheint.

Daß das Schöne von demjenigen Standpunkte aus, welcher die Dinge bloß nach Dem, was sie an sich sind, beurtheilt, nicht als das Höchstbefriedigende angesehen werden kann, erhellt schon aus Dem, was in der Anmerkung zu §. 28 näher entwickelt ist. Gerade diejenigen Eigenschaften, welche der Idee, sofern sie Anschauung ist, das schöne Object als etwas Vollkommenes erscheinen lassen, stellen dasselbe der Idee, sofern sie Begriff ist, als etwas Unvollkommenes, in sich Widerspruchsvolles, Gebrochenes, als ein nach Außen hin bloß Schein und Täuschung, in seinem Innern bloß Erd' und Staub Seiendes dar. Und in der That trägt das Schöne diesen Bruch in sich. Daher seine Flüchtigkeit, Hinfälligkeit, Vergänglichkeit, seine mit dem Augenblick kommende und mit dem Augenblick verschwindende Existenz, die alle Dichter beklagen und von der u. A. Schiller singt:

Wie im hellen Sonnenblicke
  Sich ein Farbenteppich webt,
Wie auf ihrer bunten Brücke
  Iris durch den Himmel schwebt:
So ist jede schöne Gabe
  Flüchtig wie des Blitzes Schein;
Schnell in ihrem düstern Grabe
  Schließt die Nacht sie wieder ein.

Daher auch die nahe Verwandtschaft des Schönen mit dem bloß Gleißnerischen, Betrügerischen, der Phantasiegebilde mit den Hirngespinsten, der Dichtung mit der Lüge, und daher die Möglichkeit, für die wahre Schönheit eine falsche, erlogene an die Stelle zu setzen und für die Erscheinung des Vollkommenen mit einem Schein dieser Erscheinung zu blenden und zu verführen. Auch diese Seite des Schönen ist vielfach geschildert und beklagt worden, von Keinem vielleicht schöner als von Shakspeare, wenn er Bassanio im „Kaufmann von Venedig" sagen läßt:

So ist oft äußrer Schein sich selber fremd,
Die Welt wird immerdar durch Zier berückt!

und weiter unten mit besonderer Beziehung auf das Schöne:

Blickt auf Schönheit,
Ihr werdet sehn, man kauft sie nach Gewicht,
Das hier ein Wunder der Natur bewirkt
Und die es tragen um so lockrer macht.

So diese schlänglicht krausen goldnen Locken,
Die mit den Lüften so muthwillig hüpfen
Auf angemaaßten Reiz: man kennt sie oft
Als eines zweiten Kopfes Ausstattung,
Der Schädel, der sie trug, liegt in der Gruft.
So ist denn Zier die trügerische Küste
Von einer schlimmen See, der schöne Schleier,
Der Indiens Schönen birgt; mit einem Wort:
Die Schein-Wahrheit, womit die schlaue Zeit
Auch Weise fängt.

Man sollte glauben, diese der Täuschung so nah verwandte, flüchtige und vergängliche Seite des Schönen müsse uns den Werth desselben in Augenblicken des klaren Bewußtseins gänzlich vernichten, und eine Wissenschaft des Schönen könne nur in einer Verwerfung und Verdammung desselben bestehen. Dem ist aber nicht so. Wenn sich auch der Geist in uns in einen erkennenden, empfindenden und wollenden scheidet und einmal diese, ein andermal jene Seite seines Wesens in den Vordergrund stellt, so ist und bleibt er doch stets ein ganzer und weiß in jede einzelne, gerade vorherrschende Richtung die andere mit aufzunehmen und anzuerkennen. Daher behält das Schöne auch außer dem Momente des eigentlichen Genusses seinen Werth für uns, und selbst die Erkenntniß seines vergänglichen, illusorischen Charakters kann uns denselben nicht rauben, ja trägt nicht selten dazu bei, ihn uns in noch glänzenderem Lichte erscheinen zu lassen und zu bewirken, daß wir die beseligende Wirkung des Schönen, so lange sie dauert, mit um so empfänglicherem Herzen genießen, und, wenn sie entschwunden, mit um so heißerem Verlangen wieder herbeisehnen. Ja bei einer tieferen Betrachtung erkennen wir, oder ahnen wenigstens, daß gerade die Ablösung des Scheins von der realen Materie die Emanation seines eigentlichen Wesens ist und daß wir an der dahinter zurückbleibenden Materie eigentlich nichts verlieren und daß daher auch mit dem Zerfallen dieser Materie, sobald nur der Schein seine Wiedervereinigung mit dem anschauenden Geiste vollzogen hat, nur das werthlose Substrat des Schönen, nicht aber das Schöne selbst zu Grunde geht. Die poetische Ausführung dieses Gedankens, namentlich die Offenbarmachung der Bedeutung, welche selbst der Schein als solcher für das Schöne und namentlich für die im Schönen lebende und webende Poesie hat, bildet das Thema eines unserer tiefsinnigsten Romane, des „William Shakspeare“ von Heinrich König. „Fühlst du — sagt hier Shakspeare zu Thekla, welche die lebendige Incarnation des schönen Scheines ist — das Loos der Dichter? Von Täuschungen leben sie, an Täuschungen werden sie selig!“ worauf Thekla erwiedert: „Aber sie beseligen auch mit Täuschungen, in denen sie der spielenden Welt die himmlische Wahrheit zuwenden!“ und zum Schluß werden die Täuschungen als die vermummten Genien bezeichnet, die das Trachten nach dem Unvergänglichen erregen und dann verschwinden!“ Und so ist es. Die beseligende Wirkung der Illusion bleibt, und nur der Stoff, von dem sie sich losriß, zerfällt.

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten;
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern die Gestalt.

Was aber Schiller hier die „Gestalt“ nennt, ist dasselbe, was er vorher den „Schein“ genannt hat und was er im ganzen Gedichte als das „Ideale“ hinstellt. Vgl. Vischer I, S. 54 fgg.

Die am Schluß des Paragraphen angedeutete Ansicht über das Gute ist die der Hegel'schen Philosophie. Weil ihr die Wahrheit und namentlich die Philosophie als die sich selbst erfassende und explicirende Wahrheit für die höchste und absolute Form des Seins

gilt, muß ihr das Gute nothwendig als eine niedere Form des Seins erscheinen. Sie bedenkt aber nicht, daß ja auch die Philosophie nur ein rastloses Streben nach der Wahrheit ist, daß die ganze und volle Wahrheit diesem Streben ebenfalls nur als ein letztes und höchstes, auf keinem Punkte der unendlichen Entwicklung ganz zu erreichendes Ziel und Ideal vorschwebt und daß mithin die in der einzelnen Wahrheit sich ausdrückende Vollkommenheit die volle Befriedigung nur gewährt, weil wir bei Erfassung des Wahren von allem Andern abstrahiren, daß sie also, vom absoluten Standpunkte betrachtet, ebenfalls nur als ein einzelner Beitrag zur Realisation des Wahrheitsideals erscheint. Man vergleiche hierüber das in der Einleitung (S. 36 fgg.) Gesagte.

§. 44.

Ganz anders gestaltet sich das Resultat, wenn wir uns auf den wechselbezüglich-subjectiven Standpunkt stellen, d. h. wenn wir es in seiner Beziehung zu uns, in seinem Einssein mit dem ihm gegenüberstehenden Subject betrachten. Von hier aus nämlich erscheint uns das Wahre als kalt, starr und selbstgenügsam. Wir vermissen an ihm die freundliche Hingebung an uns und an das Andere überhaupt, und dies muß uns als unvollkommen und ungöttlich erscheinen. Denn, obschon wir als Einzelwesen ein Anderes sind als die Gottheit, so fühlen wir doch, daß sie in einer ewig lebendigen Beziehung zu uns steht, Fleisch für uns wird und sich uns in der Unendlichkeit ihrer Offenbarungen nach ihrer ganzen Fülle hingiebt. Dies verlangen wir nun, sobald wir einmal auf dem subjectiven Standpunkte stehen, auch von den Modificationen der Vollkommenheit, und sofern das Wahre als solches dieses nicht leistet, muß es nothwendig, gegen das Schöne gehalten, als unvollkommen und unzulänglich erscheinen. So erfüllt auch das Gute die Ansprüche der subjectiven Anschauungsweise nicht, wenigstens nicht unmittelbar. Das Gute scheint uns in Beziehung zu uns als selbstständigen Einzelwesen, zu streng, zu rigoristisch, über dem Ganzen das Besondere aus dem Auge verlierend. Wir vermissen die directe Hingebung an uns, die wir doch am Absoluten selbst fühlen, und deßhalb muß uns gerade die über uns hinwegsehende Tendenz auf das Absolute als ein sein Ziel verfehlendes Streben, mithin als etwas Unvollkommenes erscheinen. Dem entgegen zeigt sich das Schöne, von diesem Standpunkte betrachtet, in vollster Uebereinstimmung mit der selbst im Einzelsten und Besondersten sich darstellenden Gottheit. Denn gerade indem sich das Schöne als Object für das Subject opfert; indem es als Erscheinung all sein Wesen in die Empfindung des Genießenden überfließen läßt, indem es sich ganz dem Andern hinzugeben und nichts für sich zurückzubehalten scheint, zwingt es das Subject zur Anerkennung seiner selbst. Das Subject fühlt sich nämlich in diesem Augenblicke durch das Object ergänzt, totalisirt, es vergißt für den Moment, daß es selbst nur ein Einzelnes, ein im Ganzen verschwimmendes Partikelchen ist, es fühlt sich selbst zum Gott erhoben, und indem es dieses Gottgefühl nur in Correlation mit der äußeren Erscheinung empfindet, verlegt es die vergöttlichende Kraft in das Object selbst und betrachtet es somit in Beziehung auf sich geradezu als die Gotterscheinung oder Welt. Es lebt und webt darin als in einer unendlichen Sphäre und fühlt sich selbst darin

als Mittelpunkt, in welchem sich alle Elemente und Kräfte dieser Sphäre sammeln und concentriren und durch diese Concentration der unendlichen Mannigfaltigkeit in die Einheit ein vollendetes Bild der Allheit oder Vollkommenheit herstellen.

Die hier entwickelte Ansicht über das Schöne ist diejenige, welche die Schelling'sche Philosophie beherrscht und sie dazu veranlaßt hat, im Schönen die schlechthin höchste Form des Absoluten, die absolute Identität des Idealen und Realen zu erkennen, also den im vorigen Paragraphen berührten flüchtigen und illusorischen Charakter des Schönen zu übersehen. Zwar zum Bewußtsein gekommen ist ihr das Zurückbleiben der Materie hinter der Erscheinung ebenfalls; statt hierin aber vom höheren wissenschaftlichen Standpunkte immer noch eine Differenz im Wesen des schönen Objects zu erblicken, schwingt sie sich mit einer Anschauungsweise, die nur vom ästhetischen Standpunkte aus möglich ist, ohne Weiteres darüber hinweg und erklärt den nicht mit auf die Oberfläche, nicht mit zur Anschauung gelangenden Stoff geradezu für etwas Nichtseiendes und mithin die vom Stoff sich losreißende, in das Subject überfließende Erscheinung für das „volle, mangellose Sein" — obschon es dieses doch nicht an und für sich, sondern nur für das anschauende Subject ist. Die Schelling'sche Philosophie steht also nicht über dem Schönen, sondern mitten drin im Schönen. Daher hat sie für die unmittelbare, begeisterte Erfassung des Schönen nach Wolff und Kant so wunderbar belebend gewirkt, war aber nicht im Stande, selbst mit voller Unbefangenheit und Ruhe das Schöne wissenschaftlich zu analysiren und sein Verhältniß zum Wahren und Guten richtig zu bestimmen.

§. 45.

Stelle ich mich hingegen auf den absoluten Standpunkt, d. h. betrachte ich das Wahre, Schöne und Gute in Beziehung auf die Gottheit selbst: so erweist sich nothwendig das Gute als die vollendetste Modification der Vollkommenheit. Denn im Vergleich mit dem Absoluten erscheint nothwendig jede Vereinzelung und Besonderung desselben, mithin auch das Wahre, Schöne und Gute, zunächst als etwas Unvollkommenes. Diese Unvollkommenheit kann aber nur dadurch aufgehoben werden, daß sich das Einzelne und Besondere selbst als solches fühlt, mithin in sich oder in einem anderen Besondern keine Befriedigung findet und demzufolge in einem unendlichen Bestreben begriffen ist, sich innerhalb dieses unendlichen Strebens mit dem Absoluten zu vereinigen, in ihm aufzugehen und es zum einzigen und alleinigen Ziel und Schlußpunkt aller seiner Handlungen und seiner gesammten Entwicklung zu machen. Diese Bedingung wird aber bloß vom Guten erfüllt und es kann daher auch nur dieses, vom absoluten Standpunkte betrachtet, als das Vollkommene erscheinen. Das Wahre hingegen, sofern es Anspruch macht für sich etwas zu sein, und das Schöne, sofern es sich begränzt, nur für Anderes zu existiren, verharren dem Absoluten gegenüber in ihrer Unvollkommenheit, und können also in diesem Betracht dem Guten nicht gleich gestellt werden.

In demselben Sinne wie hier wird das Gute auch von Solger gefaßt. „Die Offenbarung Gottes als eines lebendigen gegenwärtigen Bewußtseins in unserem Wollen und Handeln ist allein das Gute und nichts Anderes verdient diesen Namen. Die wahre Philosophie kann also das Gute niemals ansehen als eine allgemeine Regel des Handelns oder als ein Ideal, ein unendlich entferntes Ziel, oder wie wir es nennen wollen. Sie

erkennt es vielmehr als gegenwärtig wahrnehmbare Offenbarung, freilich wahrnehmbar nicht durch die gemeine relative Erkenntniß, sondern im höchsten Selbstbewußtsein." Vgl. Einleit. S. 36 fgg.

§. 46.

Es geht hieraus hervor, daß von einer unbedingten Rangordnung des Wahren, Schönen und Guten nicht die Rede sein kann. Man könnte zwar darüber streiten, ob denn nicht der eine oder der andere der bezeichneten Standpunkte selbst einen höheren Platz als die beiden übrigen einnehme; aber auch dieser Streit würde zu keinem absolut gültigen Resultate führen, da für uns jeder der drei Standpunkte seine besondere Bedeutung und Wichtigkeit hat und da wir uns keinem derselben ganz entziehen können. Der objective Standpunkt gewährt uns die klare Erkenntniß des allgemeinen Seins, aber unsere Subjectivität in ihrer Reciprocität mit den besonderen Objecten und unser Verlangen nach thatsächlicher Vereinigung mit dem Absoluten gehen dabei leer aus. Auf dem subjectiven Standpunkte stehen wir im vollsten Einklange mit uns selbst und dem uns gegenübertretenden Anderen, aber wir verlieren dabei leicht das Allgemeine und unser Verhältniß zum Ganzen aus den Augen; auf dem absoluten Standpunkte endlich söhnen wir uns zwar mit dem Ganzen aus, aber wir opfern dabei das bereits in uns liegende Allgemeine und unsere natürliche Beziehung zu den uns umgebenden Objecten. Eine starre Festhaltung des einen oder des anderen Standpunktes würde daher jedenfalls zur Einseitigkeit und damit zur Unvollkommenheit führen, ja das Wahre, Schöne und Gute würde dabei selbst geopfert werden. So entfernt sich z. B. der moralische Rigorist gerade dadurch vom absoluten Standpunkte, daß er nur diesen allein will gelten lassen. Denn stünde er wirklich auf dem absoluten Standpunkte, so müßte er auch den objectiven und subjectiven als nothwendig anerkennen. Das Wahre, Schöne und Gute kann also, wenn es wirklich das Vollkommene in sich repräsentiren soll, gar nicht so streng auseinander gehalten werden, daß alle Gemeinschaft dazwischen aufhörte. Vielmehr muß jede dieser drei Modificationen die beiden anderen als Elemente in sich aufnehmen und in sich und mit sich indifferenziren. Zwar behauptet jeder der drei Standpunkte in gewissen Beziehungen über die beiden anderen ein Uebergewicht. So macht sich z. B. vorzugsweise der objective geltend, wenn wir die Dinge der Vergangenheit in Betrachtung ziehen; der absolute erhält das Uebergewicht, sobald wir unseren Blick in die Zukunft richten, und endlich der subjective beherrscht uns in den unmittelbaren Beziehungen der Gegenwart. Alles Vergangene ist für uns Begriff oder Gedanke, und nur als Begriff oder Gedanke kann etwas für uns vergangen und abgeschlossen sein. Alles Gegenwärtige ist für uns Erscheinung oder Anschauung und nur als Erscheinung — äußere oder innere — kann etwas für uns gegenwärtig sein. Alles Zukünftige ist für uns Tendenz und nur als Tendenz kann etwas für uns zukünftig sein. Die Vergangenheit ist der Sammelplatz des abgeschlossenen Seins, die Gegenwart der Punkt des momentanen Daseins, die Zu-

kunft der Schooß des embryonischen Werdens. Wie aber Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft jede die ganze Zeit in sich darstellen — denn in die Vergangenheit strömt wie in das Meer die ganze Zeit hinein, durch die Gegenwart muß sie als lebendiger Strom hindurch, und aus der Zukunft strömt sie wie aus ihrem dunklen Quelle her — so ist auch die logische, die ästhetische und die moralische Denkweise, sofern sie im Vergangenen auch die Gegenwart und Zukunft, im Gegenwärtigen auch die Zukunft und Vergangenheit, im Zukünftigen auch die Vergangenheit und Gegenwart und dem entsprechend im Sein auch das Scheinen und Werden, im Scheinen auch das Werden und Sein, im Werden auch das Sein und Scheinen umfaßt, ein Inbegriff des Denkens oder der Idee überhaupt, mithin der ächt logische Standpunkt zugleich ästhetisch und moralisch, der ästhetische zugleich moralisch und logisch und der moralische zugleich logisch und ästhetisch, und es kann mithin von einer Höher- und Tieferstellung des einen oder des anderen nicht die Rede sein.

Wenn im Vorangehenden auf das Falsche und Unersprießliche des Streitens über den höheren oder niederen Werth des Wahren, Schönen und Guten hingewiesen und jeder der drei Modificationen des Vollkommenen ihre Berechtigung, sich als die höchste und vollendetste zu fassen, eingeräumt ist, so kann doch die Wissenschaft nicht umhin, sie in einer bestimmten Ordnung und Reihenfolge aufzuführen und somit einer derselben den ersten, einer anderen den zweiten und einer dritten den letzten Platz einzuräumen. Dies ist denn auch von uns und zwar den ursprünglichen Kategorien gemäß geschehen, und insofern haben wir allerdings aus den in der Einleitung näher entwickelten Gründen das Gute als die höchste Form der Idee und das sittliche Wollen und Handeln als die vollkommenste Art der Geistesbethätigung bezeichnen und über das Wahre und Schöne stellen müssen. Aber auch hiemit ist keine absolute, unbedingte, sondern nur eine dem Denkproceß und der zeitlichen Entwicklung entsprechende Abschätzung gegeben und dem Geiste ist immer noch die Freiheit gelassen, dem Anfang oder der Mitte der Entwicklung nach Umständen eine ebenso hohe oder höhere Bedeutung als dem vorschwebenden Ziel der Entwicklung beizulegen.

3. Das Wahre, Schöne und Gute in der Ausgleichung ihrer Verschiedenheit.

§. 47.

Wir haben das Wahre, Schöne und Gute bisher einerseits in ihrer Gleichheit, andererseits in ihrer Verschiedenheit betrachtet. Gemäß dem allgemeinen dialektischen Processe des Denkens und Seins muß ihnen aber gerade innerhalb ihrer Verschiedenheit die Möglichkeit und die Nothwendigkeit inwohnen, diese Verschiedenheit in sich zu überwinden, d. h. das Wahre muß sich zugleich als schön und gut, das Schöne zugleich als gut und wahr, und das Gute zugleich als wahr und schön darstellen können.

§. 48.

So erweist sich ein wahrer Gedanke als schön, wenn die darin sich offenbarende Wahrheit auf eine für das Subject überraschende, treffende oder sonst eindrucksvolle Weise zur Erscheinung gelangt, und als gut, wenn

er überzeugend und belehrend auf den Willen einwirkt und diesen in seinem Streben nach dem Absoluten über das Absolute und über die Mittel, die zu ihm führen, aufklärt und erleuchtet. Vgl. Plato Phileb. 51 a. E. u. 52.

Nur der Effect der Wahrheit ist also eigentlich das Schöne am Wahren, nicht die Wahrheit selbst. Der Effect ist aber stets durch das Verhältniß des als wahr erkannten Gedankens zum erkennenden Subject, also durch äußere Seiten des Gedankens, z. B. durch die Art und Weise seiner Einkleidung, durch den Charakter des Neuen, Ueberraschenden oder umgekehrt durch seine Uebereinstimmung mit der dem Subject gewohnten Denkweise u. dgl. bedingt. So können auch noch andere Nebenvorstellungen dazu beitragen, mir das Wahre in das Licht der Schönheit zu rücken, z. B. der Gedanke, daß uns das Wahre die einzig zuverlässige Basis und Stütze gewährt, daß es das Dunkel aufhellt, daß es sich fest in sich abschließt und dadurch die Vorstellung einer vollendeten Form erweckt, daß es den Kreis meiner Anschauung erweitert u. s. w. Daß aber das Wahre nicht an und für sich selbst, nicht als solches die Wirkung eines Schönen macht, erhellt daraus, daß uns die Wahrheit auch ebensogut als herb und bitter erscheinen kann, und oft gerade dann am meisten, wenn wir sie in ihrer Unantastbarkeit anerkennen müssen. —

§. 49.

So zeigt sich ferner eine schöne Erscheinung als wahr, sofern sie in ihrer Bildlichkeit einen Gedanken ausdrückt, der auch nach ihrem Verschwinden in uns zurückbleibt und sich mithin als das Wesentliche, Bleibende, Substanzielle in ihr darstellt; als gut aber, wenn sie dem Willen das Gute als schön, das Böse als häßlich darstellt und ihm dadurch seine Tendenz auf das Absolute verannehmlicht oder erleichtert.

§. 50.

So erweist sich endlich auch das Gute als wahr, wenn es sich als ein entschiedener und unbezweifelbarer Fortschritt zum Absoluten zu erkennen giebt und dadurch über das Sein und Wesen des Absoluten selbst Licht verbreitet; als schön aber, wenn es in seinem Streben nach dem Absoluten zugleich als mit dem Streben des Anderen harmonirend und somit als das Andere ergänzend, totalisirend, zum Gottgefühl erhebend erscheint.

Wie mit dem Wahren verhält es sich rücksichtlich seiner ästhetischen Bedeutung auch mit dem Guten und Zweckmäßigen. Auch dies schlägt zum Schönen nur dann für uns um, wenn wir zugleich eine Beziehung zu uns darin entdecken. Wenn daher Kant den Unterschied des Schönen vom Zweckmäßigen darin gesehen hat, daß jenes ein interesseloses Wohlgefallen erwecke, so läßt sich mit demselben Rechte behaupten, daß das Zweckmäßige eben dann zu einem Schönen werde, wenn es aufhöre, für das Subject interesselos zu sein — nur muß hiebei nicht an ein solches Interesse gedacht werden, was gerade Kant im Sinne hat, d. h. nicht an ein solches, bei welchem das Subject sein Heil allein in der Erreichung eines außer ihm liegenden Zieles sucht, sondern an ein unmittelbar mit ihm verwachsenes Interesse. Daß das Gute, obschon es eigentlich in der Beziehung eines Einzelnen auf das Absolute wurzelt, doch auch sehr leicht als ein zugleich für das anschauende Subject Daseiendes aufgefaßt werden kann, ist natürlich, weil ja nothwendig das Subject sich selbst als einen integrirenden Theil des Absoluten empfinden und sich also durch Das, was dem Absoluten zu Gute kommt, selbst mit berührt fühlen muß, ohne daß es sich gerade dieses Umwegs des vom Guten ausströmenden Effects bewußt zu werden braucht. Außerdem können auch hier mancherlei Außenseiten und Nebenvorstellungen zur Verschönung

des Guten beitragen, z. B. die Form, in welcher die gute That ins Leben tritt, die Geistesgröße, aus der sie hervorgeht, die Kraft, die sich in ihr kundgiebt u. s. w., kurz lauter solche Eigenschaften, die sich als Qualitäten der Scheinhaftigkeit, als Größe, Form oder Sensualität denken lassen. Dies hebt schon Schiller hervor, wenn er, um die Kunst von der Herrschaft der Moral zu befreien, den Unterschied des moralischen und ästhetischen Wohlgefallens an dem Sittlich-Zweckmäßigen dahin bestimmt: jenes fühle sich befriedigt, daß das Sittengesetz erfüllt werde, dieses fühle sich entzückt, daß dasselbe erfüllt werden könne; dort werde also die gute That als solche, hier nur von Seiten der ihr zu Grunde liegenden Kraft aufgefaßt. Und etwas Aehnliches behauptet auch Kant, wenn er die Schönheit als eine unmittelbar in der Form sich zeigende Zweckmäßigkeit bezeichnet, was wir bereits in der Einleitung berührt haben.

§. 51.

Dieses an sich nicht bloß mögliche, sondern auch nothwendige Ineinanderübergehen und Umschlagen des Wahren, Schönen und Guten kann jedoch nur dann wirklich und real werden, wenn sie zum Ausdruck gelangen oder aus ihrer rein geistigen, idealen Sphäre in die natürliche, reale Welt übertreten, d. h. wenn der wahre Gedanke zum Wort, das schöne Bild zur Erscheinung, die gute Tendenz zur That wird. Da nun aber in der Erscheinung auch das Wort und die That mit inbegriffen sind, so leuchtet ein, daß sich die Dreieinigkeit des Wahren, Schönen und Guten nur im Schönen verwirklichen und realisiren kann und daß mithin die Idee in ihrer Totalität innerhalb der Welt vorzugsweise durch das Schöne repräsentirt wird. — Das Schöne bewährt seine Kraft, das Wahre und Gute in seinen Kreis zu ziehen, aber nicht bloß am Wahren und Guten in ihrer Positivität, sondern auch in ihrer Negativität, d. h. am Unwahren und Bösen und zwar dadurch, daß es jenes als ein Lächerliches oder Komisches, dieses als ein Trauererweckendes oder Tragisches erscheinen läßt. Das Wahre an sich und das Gute als solches werden eigentlich durch das Falsche und Böse nicht in ihrem Wesen verletzt und beleidigt, wohl aber die äußere Welt der Erscheinungen, in welcher das Falsche den Schein der Wahrheit und das Böse den Schein der Tüchtigkeit und sittlichen Kraft annimmt. Daher fallen das Falsche und Böse, weil der Welt des Scheines angehörig, zunächst in das ästhetische Gebiet. Hier darf sie aber die Idee des Schönen als solche nicht dulden, sondern muß dieselben für sich in ein Schönes verwandeln, und dies bewirkt sie dadurch, daß sie die Scheinwahrheit des Falschen in Nichts auflöst und die Scheinkraft des Bösen dem Absoluten unterwirft und so beiden das Schädliche und Verderbliche nimmt und sie dadurch mit dem Subject wie mit der allgemeinen Weltordnung aussöhnt. Wie sich die hier berührten Begriffe des Komischen und Tragischen unmittelbar aus der Idee des Schönen selbst entwickeln, kann erst bei der Analysis des Schönen gezeigt werden. Vergleiche §. 102 — 116.

§. 52.

Dasselbe Bestreben, den Unterschied zwischen sich aufzuheben, welches dem Wahren, Schönen und Guten als den Modificationen der Idee

inwohnt, findet sich auch in den ihnen entsprechenden Modificationen der Seele. So ist die Erkenntnißkraft nicht bloß auf das Wahre, sondern auch auf das Schöne und Gute gerichtet und erweist sich insofern als ästhetische und teleologische Urtheilskraft; so wendet sich die Empfindung nicht bloß dem Schönen, sondern auch dem Guten und Wahren zu, und erscheint insofern als Gewissen und gesunder Menschenverstand (sens commun); und so endlich hat auch das Willensvermögen nicht bloß das Gute zum Gegenstande, sondern auch das Wahre und Schöne und stellt sich in diesem Falle als Forschungs- und Einbildungskraft dar. Als Inbegriff und concrete Einheit aller dieser Kräfte wird die Seele als Vernunft gedacht. Die Vernunft ist mithin der in die Besonderung eingegangene Geist als Kraft, die Idee in ihrer Totalität oder das Wahre, Schöne und Gute in seiner Dreieinigkeit mit Eins zu erkennen, zu empfinden und zu wollen.

§. 53.

Nicht anders verhält es sich mit den drei Modificationen des Triebes. So zieht die Wissenschaft nicht bloß das Wahre, sondern auch das Schöne und Gute in ihr Gebiet und erscheint insofern nicht bloß als Logik, sondern auch als Aesthetik und Ethik; so hat die Kunst nicht bloß das Schöne, sondern auch das Gute und Wahre zum Gegenstande, und ist insofern nicht bloß schöne Kunst, sondern auch Staatskunst und Systematik; und so ist endlich auch die Tugend nicht bloß Trieb zum Guten, sondern auch zum Wahren und Schönen, und stellt sich insofern als Weisheit und Liebe dar. Als Inbegriff und concrete Einheit aller dieser Modificationen des Triebes aber wird der Trieb als Religion gedacht. Die Religion ist mithin der aus dem Besonderen zum Allgemeinen oder Absoluten zurückkehrende Geist in seiner Totalität, der Trieb des Wahren, Schönen und Guten in seiner Dreieinigkeit, worin die in ihm gesetzten Unterschiede nur als drei gleiche Seiten Eines und Desselben erscheinen, nämlich als Glauben, als Cultus und als Heilsübung.

Wenn hier die Religion als der den wissenschaftlichen, künstlerischen und praktischen Trieb in sich zusammenfassende Gesammttrieb bezeichnet ist, so kann darunter natürlich nur die Religion in ihrer von allen einseitigen Richtungen und Beschränkungen befreiten Allgemeinheit gemeint sein, nämlich jener unmittelbare, unwiderstehliche, in jedem Menschen mehr oder minder stark sich geltend machende Drang, die Gottheit als die Urbedingung alles Seienden und als das selbst Unbedingte in jeder Beziehung und mit allen Kräften unserer Seele in ihrer Wahrheit, Schönheit und Güte zu erfassen. Eine Religion also, welche bloß in dunklen Gefühlen schwärmt oder umgekehrt die Gottheit nur mit dem Verstande aufzufassen sucht, eine Religion, welche alles Heil bloß im Glauben, oder umgekehrt bloß in den guten Werken sieht, eine Religion, deren Glauben nicht das Ergebniß eines freien lebendigen Wahrheitsdranges, sondern ein Befangensein in starren, verknöcherten Dogmen ist und deren gute Werke bloß äußerliche Erfüllungen des Gesetzes, nicht Ausflüsse einer lebendigen, der Gottheit und der Welt sich weihenden Liebe sind, eine Religion, welche die Beseligung einzig und allein in rein-spiritualistischem Hinbrüten, in einer weltverachtenden Ascese zu finden glaubt und kein Herz hat für die Schönheit und Herrlichkeit

der Welt und kein Bedürfniß fühlt, die Göttlichkeit des Schöpfers auch in seinen Geschöpfen und Werken zu erkennen, zu genießen und selbstschöpferisch zur Offenbarung zu bringen — eine solche Religion freilich kann auf die hohe Stellung und Bedeutung, die wir hier der Religion beigelegt haben, keinen Anspruch machen, sie ist aber eben auch noch nicht die ganze und wahre Religion, sondern nur eine einzelne Seite, eine exclusiv ausgebildete Richtung derselben oder eine der besonderen Entwicklungsstufen, welche die Religion im Verlaufe der Weltgeschichte nothwendig durchzumachen hat. Aus der Thatsache aber, daß die Religion alle diese verschiedenen Formen theils neben-, theils nacheinander aus sich herausbildet und daß sie es ist, welche in allen die belebende Kraft, das wirkende Princip ausmacht, geht mit unwiderleglicher Gewißheit hervor, daß sie als ein Höheres und Umfassendes über allen diesen verschiedenen Arten und Phasen ihres Wesens schwebt und daß sie wirklich dem hier von ihr aufgestellten Begriffe entspricht. Wenn sie hienach als eine Concentration und Zusammenfassung der wissenschaftlichen, künstlerischen und ethisch-praktischen Geistesbethätigung charakterisirt und insofern über diese einzelnen Bethätigungen gestellt ist, so darf andererseits nicht verkannt werden, daß der religiöse Trieb gerade in Folge seiner Universalität ein minder entschiedener und selbstständiger ist, daß er weit stärkeren Schwankungen und Verirrungen ausgesetzt erscheint, daß er sich nicht rein und frei aus sich selbst zu entwickeln vermag, sondern sich nothwendig auf die Entwicklung des wissenschaftlichen, künstlerischen und sittlichen Triebes als auf seine Basen und Grundlagen stützen muß und daß er daher, wenn er es verschmäht, diese Basen als solche anzuerkennen, und sich berufen glaubt, nicht bloß die dreifaltige Vereinigung, sondern die Negation und Verleugnung oder die beherrschende Macht derselben zu sein, leicht in Gefahr geräth, nur als ein trübes, chaotisches Gemisch derselben zu erscheinen.

§. 54.

Hiemit glaube ich das Schöne in seinem thetischen, antithetischen und synthetischen Verhältnisse zum Wahren und Guten, so wie in seiner Relation zur Seele und zum Triebe, sowie zur Welt und zu Gott überhaupt, wenn auch nur schematisch, doch genau und deutlich genug bestimmt zu haben, um nunmehr zur Betrachtung des Schönen insbesondere und der aus ihm sich entwickelnden Modificationen, oder mit einem Worte zur Analysis des Schönen übergehen zu können.

Dritter Abschnitt.

Analysis des Schönen,

oder:

Vom Verhältniß des Schönen zu den unter und in ihm liegenden Modificationen des Seins, namentlich zu seinen verschiedenen Elementen, Arten und Manifestationen.

§. 55.

Das Schöne als Ganzes stellt sich nach §. 36 nur in der ganzen Welt dar. Weil es aber die ganze Welt durchdringt, muß es sein Wesen durch die ganze Welt vertheilen und sich daher innerhalb der Welt verschieden

darzustellen vermögen. Das Total-Schöne zersplittert sich also in Einzel-Schönes. Dieses Einzel-Schöne kann nun dreifach gedacht werden, nämlich:

1) als ein bloßes Element, als ein bloßer Theil des Schönen, d. h. als eine einzelne Qualität desselben, die für sich allein noch nicht das Schöne ist, sondern es nur in Gemeinschaft mit andern Qualitäten bildet;
2) als eine Art oder Modification des Schönen, d. h. als eine Combination zwar von allen Qualitäten des Schönen, aber in eigenthümlicher Mischung, dergestalt, daß nicht jede Qualität in gleichem Grade darin enthalten ist;
3) als eine besondere Manifestation oder Realisation des Schönen, d. h. als eine concentrirte, selbstständige Erscheinung der Weltsubstanz, in welcher sich die Totalität der Welt als irgend eine bestimmte Art des Schönen abspiegelt.

Demnach unterscheiden wir eine Analysis des Schönen: A. in seine Elemente; B. in seine Arten oder Modificationen; C. in seine Manifestationen.

A. Analysis des Schönen in seine Elemente.

§. 56.

Das Schöne in seiner Totalität ist nach §. 17 die „Idee als Anschauung“ und als solche nach §. 23 nichts Reales, Besonderes, sondern nur ein Allgemeines am Realen und Besonderen, d. i. Qualität und zwar Qualität des Realen für die Idee, mithin Realität als Idealität oder auch Idealität der Realität. Daher kann von einem Besonderen, streng genommen, nie gesagt werden, daß es das Schöne sei, sondern nur, daß es diejenige Qualität, welche wir Schönheit nennen, an sich habe oder besitze. Wenn aber das Schöne in seiner Totalität nur Qualität ist, muß es solches auch in seiner Particularität sein, d. h. es werden alle besonderen Bestimmungen und Bedingungen des Schönen als Qualitäten gefaßt werden müssen.

§. 57.

Die Qualität des Schönen in ihrer Totalität als die am Realen zur Anschauung kommende Idealität ist nach §. 28 so viel wie scheinende Vollkommenheit, mithin muß dasjenige Besondere, welchem das Prädicat der Schönheit beigelegt werden soll, nothwendig zwei Qualitäten besitzen, nämlich einerseits die der Scheinhaftigkeit oder Realität, andererseits die der Vollkommenheit oder Idealität. Ein Besonderes, dem die Scheinhaftigkeit fehlt, z. B. ein reiner Gedanke oder Willensact, so lange er nicht zum Wort oder zur That objectivirt mit irgend einem empfindenden Subject in antithetische Beziehung tritt, läßt die auf dem antithetischen Verhältniß beruhende Idee der Schönheit von Vorn herein völlig unerweckt und liegt mithin von Anfang an ganz und gar außer dem Gesichtskreise des Schönen. Erweist sich also solches als vollkommen, so kann diese seine

Vollkommenheit nicht als Schönheit, sondern nur als Wahrheit oder Gutheit gefaßt werden. Ein Besonderes dieser Art ist zwar nicht schön, aber darum noch nicht unschön oder häßlich: denn es läßt uns ja gar nicht dazu gelangen, es nach dem ästhetischen Maaßstabe zu messen, es unter der Kategorie des Schönen zu betrachten. — Ein Besonderes hingegen, welches zwar Scheinhaftigkeit, aber keine Vollkommenheit besitzt, z. B. irgend ein verstümmelter thierischer oder menschlicher Körper, bleibt zwar zum Schönen nicht in rein-indifferentem Verhältnisse, regt vielmehr durch seine Scheinhaftigkeit mehr oder minder von Vornherein dazu an, es vom ästhetischen Gesichtspunkte aus aufzufassen und stellt sich mithin selbst in das Gebiet des Schönen hinein; weil es aber innerhalb dieses Gebietes das nicht leistet, was das Schöne nothwendig zu leisten hat, so erscheint es als ein fremdartiger Eindringling, der die Gesetze und Bedingungen, unter denen das Schöne allein bestehen kann, auf dessen eigenem Grund und Boden verhöhnt, tritt dadurch mit dem Schönen geradezu in Widerspruch und Conflict und stellt sich somit als feindlicher Gegensatz, als Aufhebung und Zerstörung der Schönheitsidee dar. Ein Besonderes dieser Art ist nicht bloß nicht schön, sondern in seiner Negativität unschön und in seiner Positivität häßlich.

Man entschuldige hier den Ausdruck „Scheinhaftigkeit“; ich würde ihn nicht gewählt haben, wenn nicht „Realität“ leicht zu einem Mißverständniß Anlaß gäbe. Versteht man unter „Realität“ nur die Qualität des Realen, durch welche das Reale als solches ohne Weiteres vom anschauenden Geiste aufgefaßt wird, so ist er mit dem, was ich „Scheinhaftigkeit“ nenne, gleichbedeutend. Gewöhnlich versteht man aber unter „Realität“ den Inbegriff sämmtlicher, also auch derjenigen Qualitäten des Realen, welche nicht dem anschauenden, sondern bloß dem begreifenden Geiste zum Bewußtsein kommen, also die hinter der Anschaulichkeit sich verbergenden Qualitäten. Allerdings werden auch diese bloß durch Anschauung gewonnen, aber nur, nachdem das Reale in seine Bestandtheile zerlegt und so viel als möglich in ein Begriffliches aufgelöst ist. Wenn und wo ich den Ausdruck Realität im Sinne von Scheinhaftigkeit gebrauche, bitte ich stets nur an die unmittelbare, also nicht mit Hülfe von Zerlegungen zur Erscheinung kommende Qualität des Realen zu denken.

§. 58.

Scheinhaftigkeit und Vollkommenheit sind also die beiden Qualitäten, ohne welche das Schöne entweder gar nicht zur Existenz gelangt oder in seiner Geburt wieder zerstört wird. Diese beiden Qualitäten dürfen aber in Dem, was schön genannt werden soll, nicht bloß neben einander bestehen, sondern müssen sich vielmehr in ihm auf das Innigste durchdringen und gegenseitig bestimmen und dadurch zur unzertrennlichen Identität zusammenwachsen. So ist z. B. ein mathematischer Beweis, auch wenn er gedruckt vor unseren Augen liegt und mithin scheinhaft ist, und wenn er alle Bedingungen eines mathematischen Beweises erfüllt und insofern vollkommen ist, trotz diesem Nebeneinander von Scheinhaftigkeit und Vollkommenheit noch nicht schön, weil hier die Scheinhaftigkeit und Vollkommenheit gar nichts mit einander zu thun haben, d. h. weil einerseits der Beweis ganz eben so vollkommen sein würde, auch wenn er gar nicht oder mit den unscheinbarsten Lettern gedruckt wäre, und weil andererseits die

Scheinhaftigkeit des Druckes dieselbe bliebe, wenn sich auch der Beweis als durchaus falsch und mit der Vollkommenheit in Widerspruch erwiese. Eben so wenig kann eine Maschine auf Schönheit Anspruch machen bloß darum, weil sie ihrem Zweck entspricht, oder ein Mensch bloß um deßwillen, weil er von einem unermüdlichen Streben nach dem Vollkommenen durchdrungen ist: denn in allen derartigen Verbindungen von Scheinhaftigkeit und Vollkommenheit liegen beide Qualitäten nur gleichgültig neben- und außereinander; zur Schönheit ist aber nothwendig, daß sie in einander existiren und zur wirklichen Einheit verschmolzen sind, d. h. daß die Scheinhaftigkeit zugleich selbst die Vollkommenheit und die Vollkommenheit zugleich selbst die Scheinhaftigkeit ist, oder kurz, daß sie beide zur scheinhaften Vollkommenheit oder vollkommenen Scheinhaftigkeit concresciren.

§. 59.

Aus dieser ursprünglichsten und allgemeinsten Bestimmung des Schönen müssen sich nothwendig alle secundären und besonderen Bestimmungen desselben als bloße Consequenzen entwickeln lassen. Eine solche Entwicklung der besonderen ästhetischen Gesetze setzt aber nothwendig eine nähere Betrachtung der beiden im Schönen verschmolzenen Elemente voraus, und unsere nächste Aufgabe wird daher darin bestehen, zuvörderst die Scheinhaftigkeit insbesondere, sodann die Vollkommenheit insbesondere, und hierauf erst die Scheinhaftigkeit und Vollkommenheit in ihrer Verschmelzung specieller zu bestimmen.

Von der Scheinhaftigkeit.

§. 60.

Was zunächst die Scheinhaftigkeit betrifft, so beruht dieselbe nach unseren ersten Bestimmungen einzig und allein auf dem antithetischen, dualistischen Verhältniß zwischen Subject und Object als dem sich gegenseitig begränzenden Einen und Anderen. Die Scheinhaftigkeit in ihrer Allgemeinheit ist mithin nichts Anderes als die Qualität des Differenten, sich gegenseitig begränzenden Seins. Insofern vereinigt sie in sich zwei Qualitäten, nämlich einerseits diejenige Qualität, durch welche sich die Erscheinung als begränzend, und andererseits diejenige, durch welche sie sich als begränzt darstellt. Als begränzend erscheint sie, sofern sie selbst einen Raum einnimmt; als begränzt hingegen, sofern sie vom Raum umfaßt und bestimmt ist. Im ersten Sinne ist die Scheinhaftigkeit Räumlichkeit, im zweiten Falle Bestimmtheit. Was schön sein soll, muß daher nothwendig einerseits räumlich sein, d. h. selbst etwas vom allgemeinen Raume einnehmen, andererseits in seiner Räumlichkeit bestimmt, d. h. von allem übrigen Räumlichen charakteristisch unterschieden sein.

§. 61.

Die Räumlichkeit zerfällt den drei Formen des Raumes gemäß in drei Arten der Räumlichkeit. Der Raum — im weiteren Sinne des Worts als

Umfang, Sphäre, Form des Daseins überhaupt gefaßt — kann sich nämlich den ursprünglichen Kategorien gemäß dreifach darstellen, nämlich einmal als völlig unterschiedsloses Nebeneinandersein, sodann als in sich unterschiedenes Nebeneinandersein, und endlich als ein die beiden ersten Formen vermittelndes und vereinigendes Nebeneinandersein. Im ersten Falle werden die beiden Nebeneinanderseienden, sich gegenseitig begränzenden Erscheinungen durchaus gleich und indifferent gedacht, so daß das Eine zugleich als das Andere und das Andere zugleich als das Eine, mithin jedes von Beiden auf einmal oder simultan, d. i. als Alterum gedacht wird. Im zweiten Falle dagegen werden die beiden sich gegenseitig begränzenden Erscheinungen unterschieden, d. h. die eine als die ursprüngliche, die andere als die folgende gedacht, so daß also beide nicht zugleich, nicht simultan, sondern nach einander oder successiv gefaßt werden, wobei sich nicht jedes von Beiden als Alterum, sondern das Eine als Unum und Primum, das Andere als Alterum und Secundum darstellt. — Jenes simultane Nebeneinandersein ist der Raum schlechthin oder der **Raum im engeren Sinne**; dieses successive Nebeneinandersein dagegen ist der Raum als **Zeit**raum oder kurzhin die **Zeit**. — Im dritten Falle endlich stellen sich die beiden einander begränzenden Erscheinungen zugleich als different und indifferent, zugleich als successiv und simultan, zugleich als aus sich herausgehend und in sich verharrend dar. Dieses zugleich successive und simultane Nebeneinandersein ist die gegenseitige Durchdringung von Raum und Zeit oder das **Leben.**

§. 62.

Da nun das Schöne nicht ohne Scheinhaftigkeit zum Dasein gelangen kann und da die Scheinhaftigkeit sich nothwendig als Räumlichkeit i. w. S., die Räumlichkeit aber sich theils als Räumlichkeit i. e. S., theils als Zeitlichkeit, theils als Lebendigkeit darstellt, so folgt, daß das Schöne in und mit der Qualität der Scheinhaftigkeit nothwendig auch die Qualitäten der Räumlichkeit, der Zeitlichkeit und der Lebendigkeit besitzen muß. Es kann also nichts schön genannt werden, was dieser Qualitäten ermangelt; umgekehrt ist aber Das, was dieselben besitzt, damit noch nicht wirklich schön, sondern es besitzt nur die Möglichkeit, die Schönheit aus sich zu entfalten.

§. 63.

Sofern das Besondere stets ein von einem Anderen Begränztes ist, muß schlechthin jedes Besondere räumlich i. w. S., und insofern auch räumlich i. e. S., zeitlich und lebendig sein. Raum und Zeit sind mithin trotz ihrem Gegensatze in keiner Erscheinung völlig isolirt, sondern überall verbunden zu denken, sie manifestiren sich daher stets als Leben und durchweben sich in jedem Punkte und jedem Momente des Lebens gleichsam wie Aufzug und Einschlag. Diese gegenseitige Durchdringung ist aber nicht bei allen Erscheinungen von der Art, daß sich das räumliche und zeitliche Dasein in gleichem

Grade geltend macht; vielmehr tritt oft das eine oder das andere Element dermaßen in den Hintergrund, daß es im Gegensatz zum vorherrschenden Elemente zu verschwinden scheint. Wir können daher im Allgemeinen drei Classen der Erscheinungen unterscheiden, nämlich 1) räumliche, d. h. solche, die sich vorzugsweise im Raume darstellen; 2) zeitliche, oder solche, die sich vorzugsweise in der Zeit offenbaren, und 3) räumlich-zeitliche oder lebendige, d. h. solche, die sich in Raum und Zeit zugleich manifestiren. Demgemäß muß sich auch die Scheinhaftigkeit des Schönen, je nachdem die Schönheit an Erscheinungen dieser oder jener Art zur Entfaltung kommt, bald als Räumlichkeit (i. e. S.), bald als Zeitlichkeit, bald als Lebendigkeit darstellen.

§. 64.

Erscheinungen, in welchen dergestalt die Räumlichkeit überwiegt, daß die Zeitlichkeit daneben unbeachtet bleibt, stellen sich möglichst consistent, undurchdringlich, materiell, ruhig, in sich verharrend und in sich abgeschlossen dar. Erscheinungen hingegen, in denen dergestalt die Zeitlichkeit vorherrscht, daß daneben die Räumlichkeit unberücksichtigt bleibt, manifestiren sich umgekehrt als möglichst subtil, widerstandslos, spirituell, bewegt, wechselnd und in fortwährender Entwicklung begriffen; und endlich diejenigen Erscheinungen, in welchen sich Räumlichkeit und Zeitlichkeit mehr oder minder gleichmäßig durchdringen, bringen natürlich auch die oben genannten besonderen Eigenschaften der Räumlichkeit und Zeitlichkeit in sich zur mehr oder minder vollkommenen Verschmelzung. Die räumlichen Erscheinungen bilden die Körper als solche, d. h. sofern sie sich ohne Bewegung darstellen; die zeitlichen hingegen die Bewegungen als solche, d. h. sofern sie sich ohne Körper darstellen, die lebendigen endlich die Bewegungen, sofern sie sich als Körper und die Körper sofern sie sich als Bewegungen darstelleu. Zu den Erscheinungen der ersten Classe gehören vorzugsweise die irdischen Stoffe und die anorganischen oder des organischen Lebens beraubten Wesen; die Erscheinungen der zweiten Classe hingegen sind die von den Körpern sich losreißenden Schwingungen oder Vibrationen, z. B. die Töne und die rein geistigen, nur dem reflectirenden Geiste selbst bemerkbaren Erscheinungen: die Gedanken, Gefühle und Willensacte; in die dritte Classe endlich fallen alle äußerlich bemerkbaren Gesten, Handlungen und Bewegungen sowohl der elementaren Stoffe, z. B. des Wassers und Feuers, als auch der organischen und belebten Wesen, z. B. der Pflanzen, der Animalien, ja selbst der Weltkörper, sofern ihre Bewegung wirklich zur Erscheinung gelangt. Wir dürfen daher die räumlichen, somatischen, trägen Erscheinungen auch schlechthin als Stoffe oder Körper, dagegen die zeitlichen, pneumatischen, motorischen Erscheinungen als Innenbewegungen, Schwingungen oder Vibrationen, und endlich die räumlich-zeitlichen, somatisch-pneumatischen, lebendigen Erscheinungen als Gesten oder Körperbewegungen bezeichnen.

§. 65.

Wie die Räumlichkeit, so stellt sich auch die zweite Qualität der Scheinhaftigkeit, d. i. die Bestimmtheit den ursprünglichen Kategorien gemäß in drei verschiedenen Qualitäten dar, nämlich 1) als thetische Bestimmtheit, als Begränztheit in sich, d. i. als Abgeschlossenheit oder Form; 2) als antithetische Bestimmtheit, als Begränzung für das Subject, d. i. als Stofflichkeit, Sinnlichkeit oder Reiz; und 3) als synthetische Bestimmtheit, als Begränztheit im Verhältniß zum Allgemeinen, d. h. hier zum Raum schlechthin, d. i. als Quantität, Ausdehnung oder Größe.

Diese bestimmte, den Grundformen des Seins entsprechende Unterscheidung der Form, der Sinnlichkeit und der Quantität als derjenigen drei Eigenschaften, auf denen alle Bestimmtheit der Realität beruht, findet sich, so viel mir bewußt, noch in keinem ästhetischen Systeme, so sehr man auch da, wo es die Gelegenheit gerade mit sich brachte, ihre Bedeutung für das Schöne anerkennen mußte. In der Regel hat man Sinnlichkeit im Sinne von Scheinhaftigkeit überhaupt genommen und hiezu kann man insofern veranlaßt werden, als jede Art der Scheinhaftigkeit nur mittelst der Sinnlichkeit wahrgenommen wird. So gefaßt erscheint aber die Sinnlichkeit doch immer nur als das Mittel, wodurch die Scheinhaftigkeit des Objects dem Subject zugeführt wird, sie ist also in diesem Betracht noch nicht selbst Object der Anschauung, kann also auch insofern noch nicht als objective Qualität des Schönen angesehen werden. Zu einer solchen wird sie erst dadurch, daß sie dem Subject die Idealität des Realen nicht bloß zuträgt, sondern sich ihm selbst als diese Idealität bemerklich macht, mithin nicht die Rolle eines gemeinen Botenläufers, sondern eines solchen Botschafters spielt, der zugleich als ein Repräsentant seines Absenders sich darstellt. In diesem Sinne genommen ist aber die Sensualität etwas von der Form und der Quantität sich scharf Unterscheidendes, sie ist der Inbegriff der unmittelbar auf die Sinne wirkenden Emanationen des Realen, der Farben, Klänge, Düfte u. s. w., während die Form als solche etwas am Object Haftendes, die Begränzung des Objects für sich und gegen alles Andere, gleichsam die Umfriedigung desselben, die Quantität hingegen die Ausdehnung derselben ins Allgemeine, ihr Antheil an Raum und Zeit als den Grundbedingungen alles Daseienden ist. Natürlich fließen in der Tiefe auch diese Unterschiede wieder in einander. Die Eigenschaften der Form beruhen wieder auf quantitativen Bedingungen; die Quantität offenbart sich stets in einer gewissen Form, und selbst die sinnlichen Eindrücke, z. B. die Farben und Klänge sind theils von quantitativen, theils von formellen Verhältnissen abhängig. Hiedurch wird aber ihre Verschiedenheit für die Anschauung nicht aufgehoben, ja sie sind auch in ihrem Wesen verschieden, wie am Deutlichsten daraus hervorgeht, daß zwei Objecte von völlig gleicher Größe doch eine entschieden verschiedene Form und Farbe und umgekehrt zwei Objecte von gleicher Form oder Farbe eine verschiedene Größe haben können u. s. w. Die Wichtigkeit, welche die klare Erkenntniß dieser Eigenschaften und des zwischen ihnen bestehenden Verhältnisses hat, wird sich aus dem Ganzen der folgenden Entwicklungen ergeben; vorläufig mache ich hier auf die Bedeutung aufmerksam, welche das verschiedene Mischungsverhältniß dieser Qualitäten für die verschiedenen Arten des Schönen, für das Rein-Schöne, Komische, Tragische, Erhabene u. s. w. hat. Vgl. u. A. §. 125.

§. 66.

Form, Reiz und Größe sind also diejenigen Qualitäten, durch welche sich die einzelnen Erscheinungen als besondere, bestimmte, charakteristische von allen übrigen unterscheiden. Da ohne sie keine Bestimmtheit und ohne Bestimmtheit keine Scheinhaftigkeit zu denken ist, so müssen sie sich noth-

wendig an allen Erscheinungen finden, und da ohne Scheinhaftigkeit keine Schönheit gedacht werden kann, so muß sich nothwendig auch alles Schöne als ein Inbegriff formaler, sinnlicher und quantitativer Qualitäten darstellen, und umgekehrt kann das Schöne von Seiten seiner bestimmten Scheinhaftigkeit schlechterdings keine Qualitäten besitzen, die nicht entweder als formelle oder als sinnliche oder als quantitative Qualitäten gefaßt werden müßten.

§. 67.

Da jede Erscheinung einerseits, d. h. von Seiten ihrer Räumlichkeit entweder räumlich, zeitlich oder lebendig, andererseits, d. h. von Seiten ihrer Bestimmtheit zugleich formell, sinnlich-reizend und quantitativ ist, so müssen sich die Qualitäten der Räumlichkeit und der Bestimmtheit in den Erscheinungen gegenseitig durchdringen und durchkreuzen, dergestalt, daß die Qualitäten der Bestimmtheit durch die verschiedenen Qualitäten der Räumlichkeit und ungekehrt die der Räumlichkeit durch die der Bestimmtheit verschiedenartig gestaltet und modificirt werden. Demgemäß haben wir, je nachdem sich die Form, der Reiz und die Größe an räumlichen, zeitlichen oder lebendigen Erscheinungen darstellt, in jeder dieser drei Qualitäten der Bestimmtheit wieder drei verschiedene Manifestationen zu unterscheiden, die einer näheren Bestimmung und Bezeichnung bedürfen.

§. 68.

Was zunächst die **Form** betrifft, so ist dieselbe im Allgemeinen diejenige Eigenschaft einer Erscheinung, durch welche sie sich als begränzt und abgeschlossen in sich selbst darstellt; sie ist mithin ihrem allgemeinsten Wesen nach Abgränzung eines Besonderen vom Allgemeinen. Ist nun das Besondere, welches durch die Form abgegränzt wird, räumlichen Charakters, also nach §. 64 ein träger Stoff oder Körper, so muß auch die Form selbst eine räumliche sein, d. h. sie muß sich als Raum- und Körperbegränzung, mithin als eine stetige Verbindung von Flächen, Linien und Punkten darstellen und den von ihr zu umgränzenden Raum gleichzeitig oder simultan, folglich so umschließen, daß auch sie selbst dabei als von Vornherein fertig und in sich ruhig erscheint. Eine dergestalt sich manifestirende Form nennen wir im Allgemeinen Umriß oder Contur und den durch den Umriß bestimmten Raum Figur oder Gestalt.

§. 69.

Ist hingegen das Besondere, welches durch die Form begränzt erscheinen soll, zeitlichen Charakters, als nach §, 64 eine reine, körperlos sich darstellende Bewegung oder Schwingung (Ton): so muß nothwendig auch die Form selbst eine zeitliche sein, d. h. sie muß sich als Zeit- und Tonbegränzung, mithin als eine stetige Verbindung von einzelnen Momenten und Tönen darstellen und das von ihr zu umschließende Stück Zeit nicht simultan, sondern successiv umschließen, folglich die Zeit in ihrer Entwicklung begleiten, und also auch sich selbst nicht als von Vornherein fertig, sondern in

ihrer Entstehung produciren, d. h. die Mittel, wodurch sie die Umgränzung vollzieht, nämlich die Aneinanderreihung verschiedener Momente und die Zurückführung derselben zum ursprünglichen Moment (Motiv) nicht auf einmal, sondern nach und nach zur Erscheinung bringen. Diese zeitlich und tonisch sich darstellende Form ist die Tonführung oder Melodie; die von ihr umgränzte Zeit aber bildet als solche eine Tonfigur oder Periode.

Auch die sprachliche Periode schließt sich äußerlich, d. h. akustisch als Tonfigur, d. i. durch eine aus Hebung (Arsis) zur Senkung (Thesis) der Stimme zurückkehrende Accentuation ab. Wenn auch ein Satz seinem logischen Inhalte nach vollständig abgeschlossen ist, so erscheint er doch dem Ohr als etwas Unfertiges und Unvollendetes, wenn der Sprechende am Schluß desselben die Stimme in der Schwebe erhält und sie nicht zu derjenigen Stimmhöhe, welche als Basis, Thesis oder Ausgangspunkt der Satzbewegung erscheint, zurückführt. Daher werden die Vordersätze, sowie auch die noch des Abschlusses bedürftigen Fragesätze mit gehobenem oder schwebendem Tone geschlossen, um eben anzudeuten, daß sie noch einer Ergänzung benöthigt sind. Die Frage ist daher gleichsam eine offengelassene Tonfigur. Näher habe ich mich hierüber in meiner deutschen Grammatik §. 290 — 299 ausgesprochen.

§. 70.

Ist endlich das Besondere, welches durch die Form begränzt erscheinen soll, zugleich räumlichen und zeitlichen Charakters, also Körperbewegung, so muß nothwendig auch die Form selbst eine räumlich-zeitliche, d. h. eine zugleich in Punkten und in Momenten, zugleich simultan und successiv sich vollziehende Raum- und Zeitumschließung sein. Für diese Art der Form besitzt die Sprache keinen besonderen Terminus; am passendsten dürfte sie durch den Ausdruck Wendung (tour) bezeichnet werden.

§. 71.

Der **Reiz** in seiner Allgemeinheit ist diejenige Eigenschaft einer Erscheinung, wodurch sie sich als begränzt für Anderes, namentlich für das empfindende Subject darstellt, d. h. wodurch sie als Object mit dem ihr antithetisch gegenüberstehenden Subject in unmittelbarer Berührung und Wechselwirkung tritt, dasselbe in seinen Sinnen afficirt und ihm dadurch die Empfindung seiner selbst mittheilt. Ist nun die Erscheinung, von welcher der Reiz ausgeht, eine räumliche, also ein an sich bewegungslos gedachter Körper, so muß auch der Reiz selbst, obschon er als Wechselwirkung und Affection nothwendig Bewegung ist, sich räumlich, körperlich, bewegungslos darstellen. Dies kann er aber nur dadurch, daß er durch seinen höheren oder geringeren Grad von Condensität oder Festigkeit dem sich gegen ihn bewegenden, also activen Subject gegenüber sich in höherem oder geringerem Grade bewegungslos oder passiv verhält. Diese Passivität kann sich aber in dreifacher Weise äußern, nämlich 1) als Passivität für sich, d. i. als reiner Widerstand gegen die subjective Thätigkeit; 2) als Passivität für das Subject, d. i. als Nachgiebigkeit gegen die subjective Thätigkeit; 3) als Passivität für das Allgemeine, d. i. als Repulsion der subjectiven

Thätigkeit in den das Subject und das Object gemeinsam umfassenden allgemeinen Raum. In den beiden ersten Fällen findet zwischen Object und Subject ein rein-physischer, unmittelbar-stofflicher Contact statt und zwar im ersten Fall ein solcher, daß die Thätigkeit des Subjects mehr oder minder in der Passivität des Objects aufgeht, im zweiten Falle dagegen ein solcher, daß umgekehrt die Passivität des Objects in die Thätigkeit des Subjects aufgehoben wird. Die erste Art der Berührung ist die Berührung in ihrer größten Allgemeinheit, die Berührung überhaupt, weßhalb sie auch vom Subject in jedem seiner Theile empfunden wird, auch in den besonderen Berührungen stets mit enthalten ist und daher auch in ihrer Allgemeinheit geradezu als Fühlbarkeit und die ihr entsprechende subjective Thätigkeit als Gefühl schlechthin und nur in ihrem Unterschiede von den besonderen Berührungen als Tastbarkeit und der ihr entsprechende Sinn als Tastsinn bezeichnet wird. — Die zweite Art der Berührung dagegen ist die allerspeciellste, individuellste oder diejenige stoffliche Wechselbeziehung zwischen Subject und Object, wobei das Object als solches aufgelöst und dem Subject assimilirt, einverleibt und verinnerlicht wird. Diese Berührung ist zwar auch eine unmittelbare, aber sie wird vom Subject nicht unmittelbar in jedem seiner Theile, sondern nur in der Mundhöhle, als in demjenigen Theile seines Inneren empfunden, der vorzugsweise die Bestimmung hat, gleichsam als Antichambre des Innern zu dienen und den Verkehr des Innern nnd Aeußern zu vermitteln. Den Sinn, welcher diese Art des Reizes concipirt, ist der Geschmack, und die den Geschmack reizende Qualität heißt daher im Allgemeinen die Schmeckbarkeit, wobei sich der Körper, von welchem der Reiz ausgeht, im Zustande der Auflösung oder der Flüssigkeit befindet, d. h. sich als Saft (sapa von sapere) darstellt. — Im dritten Falle findet zwischen Object und Subject kein unmittelbarer, sondern nur ein mittelbarer Contact statt, d. h. sie berühren sich in dem ihnen gemeinsamen Dritten, nämlich in dem sie umfassenden und in sich verbindenden Raume. Wenn aber diese Berührung im Raume möglich sein soll, muß einerseits das Object die Fähigkeit besitzen, aus den Gränzen seiner Besonderheit heraus- und in den allgemeinen Raum überzugehen und zwar in solcher Subtilität und mit solcher Schnelligkeit, daß die Beweglichkeit als solche dem Subjecte gar nicht oder nur wenig bemerkbar wird, sich vielmehr gerade dann, wenn sie im höchsten Grade vorhanden ist, wieder als Bewegungslosigkeit und mithin als reine Räumlichkeit und Körperlichkeit darstellt; andererseits aber muß auch das Subject im Stande sein, auf gleiche Weise aus den Gränzen seiner Besonderheit herauszugehen, um innerhalb des zwischen ihm und dem Objecte liegenden Raumes die Entäußerung des Objects aufzufangen und sich in derselben des Objects selbst bewußt zu werden. Jene Fähigkeit des Objects, sich in der höchsten Beweglichkeit als ruhig und in der höchsten Auflösung als consistent darzustellen, ist die Fähigkeit zu strahlen oder zu leuchten, dagegen die Fähigkeit des Subjects, die Strahlen oder Lichteffecte des Objects zu concipiren — welche Fähigkeit ihren Sitz im Auge hat als in demjenigen Organe des Körpers, in welchem das Innere am

offensten und unverhülltesten heraustritt — ist das Gesicht; und die das Gesicht reizende Qualität heißt daher im Allgemeinen die Sichtbarkeit, wobei sich die Substanz, von welcher der Reiz ausgeht, jenachdem ihr Leuchten ein ihr ursprünglich angehöriges, mithin reines, oder ein ihr anderswoher zugekommenes und durch sie modificirt zurückgeworfenes ist, entweder als Licht oder Farbe darstellt.

Wenn hier die beim Sehen stattfindende Beziehung zwischen Subject und Object als eine mittelbare bezeichnet wird, so ist damit natürlich nicht gemeint, daß die Augennerven als solche gar keine Affection erlitten, sondern es soll nur so viel heißen, daß sie nicht vom Objecte selbst, sondern nur von dessen Ausstrahlungen oder Effecten afficirt werden, obschon das Auge in und mit diesen Effecten nicht bloß sie selbst, sondern auch das hinter ihnen liegende Object erfaßt. Um aber über den Effect hinaus zum Object als solchem gelangen zu können, muß das Auge auch selbst in einer Ausstrahlung nach dem Objecte hin begriffen sein, es muß gewissermaaßen seine Nervenfasern sublimiren und vergeistigen und so weit durch den zwischen ihm und dem Object liegenden Zwischenraum ausdehnen, bis die Endpunkte derselben als feinste Fühlfäden mit dem Object selbst zusammenstoßen, unterwegs aber sich mit den Strahlen des Objects begegnen und gegenseitig durchdringen, so daß die Berührung im Allgemeinen keine bloß äußerliche, sondern wirklich innerliche ist. Nur so erklärt sich, daß wir das Bild des gesehenen Gegenstandes nicht auf der Netzhaut unseres Auges, sondern außer uns, an dem Orte, wo sich das Object selbst befindet, empfinden und dennoch eine lebendige Wechselbeziehung zwischen uns und ihm fühlen. Man hat dies wohl als die Folge einer bloßen Verstandesoperation zu erklären gesucht; hiegegen aber ist der alte Satz in Erinnerung zu bringen: nihil est in intellectu, quod non erat in sensu. Aber allerdings geht mit diesem gegenseitigen Entgegenkommen des Subjects und Objects die Sinnlichkeit in das Gebiet der Intellectualität über und gerade hierauf, d. h. auf der Fähigkeit des Objects, als Aussehen (εἶδος), und des Subjects, als Hinausblicken oder Anschauen aus sich herausgehen zu können, erhält die Sichtbarkeit ihren idealen Charakter und ihre ästhetische Bedeutung.

§. 72.

Tastbarkeit, Schmeckbarkeit und Sichtbarkeit sind also die drei Qualitäten, durch die sich der von ruhigen Körpern ausgehende Reiz offenbart, um entweder als Stoff schlechthin das Gefühl, oder als Saft den Geschmack, oder als Lichteffect das Gesicht zu afficiren. Diese Qualitäten können sich wieder unendlich mannigfaltig modificiren. So erscheint z. B. das Tastbare als hart oder weich, schwer oder leicht, derb oder zart rc.; das Schmeckbare als schmackhaft oder schaal, süß oder bitter, salzig oder sauer rc. und das Sichtbare als hell oder dunkel, als trüb oder farbig, als gelb oder blau, als roth oder grün u. s. w. Alle diese Modificationen beruhen wieder auf denselben Kategorien. So ist z. B. die thetische Sichtbarkeit das Helle oder Lichte, die antithetische das Finstere oder Dunkle, die synthetische das Hell-Dunkle oder Farbige, und unter den Farben die thetische Farbe das Rothe, die antithetische das Gelbe und die synthetische das Blaue u. s. w.

§. 73.

In umgekehrter Weise modificirt sich der Reiz, sofern er von reinzeitlichen Erscheinungen oder körperlos sich darstellenden Bewegungen oder Schwingungen ausgeht. Während nämlich beim Reiz der räum-

lichen Erscheinungen das Uebergewicht der Activität auf Seiten des afficirten Subjects, das Uebergewicht der Passivität dagegen auf Seiten des afficirenden Objects ist, findet bei dem Reiz der zeitlichen Erscheinungen ein umgekehrtes Verhältniß statt, so daß er sich im Allgemeinen als Activität einem mehr oder minder passiven Subjecte gegenüber bestimmen läßt. — Diese Activität kann wiederum eine dreifache sein, nämlich 1) Activität für sich, d. i. eine solche, welcher gegenüber sich die Passivität des Subjects als Widerstand darstellt, welche mithin das Subject nur in seinen Gränzen, auf seiner Oberfläche berührt; 2) Activität für das Subject, d. i. eine solche, welcher gegenüber die subjective Passivität als Nachgiebigkeit erscheint, die also das Subject in seinem Innern afficirt; 3) Activität für das Allgemeine, welcher gegenüber die Passivität des Subjects als Repulsion erscheint, die also das Subject in dem zwischen Object und Subject befindlichen und ihnen beiden gemeinsamen Medium afficirt.

Die erste Art der Affection ist der motorische Reiz überhaupt, weßhalb er auch wie die Tastbarkeit vom Körper in jedem Theile seiner Oberfläche, welcher mit dem Agens in Berührung tritt, empfunden wird. Der diesen Reiz empfangende Sinn wird, wie der Tastsinn, in der Regel schlechthin als Gefühl bezeichnet, und nur wenn man ihn von den übrigen besonderen Sinnen speciell unterscheiden will, wird er näher als Wärme- und Kältegefühl oder auch als Hautsinn bestimmt, weil sich die Bewegung in ihrer Allgemeinheit stets als Friction auf der Haut oder Oberfläche der Körper und somit als Erregung von Wärme und Kälte, als Ausdehnung und Zusammenziehung darstellt.

Die zweite Art der Affection hingegen ist wie die des Geschmacks eine in das Innere des Subjects eindringende und sich in dem Subject auflösende und verlierende. Sie wird daher nicht bloß oberflächlich und allgemein, sondern im Innern des Organismus und von besonderen Sinnwerkzeugen empfunden, welche ebenso wie die Geschmacksorgane die Bestimmung haben, den Verkehr des Innern und Aeußern zu vermitteln, nur mit dem Unterschiede, daß sie nicht die Körper als solche, sondern im Zustande ihrer chemischen Auflösung und Verflüchtigung, d. h. als verduftend in sich aufnehmen. Der Sinn, welcher diese Art des Reizes concipirt, ist der Geruch, und die den Geruch reizende Qualität heißt daher im Allgemeinen die Riechbarkeit.

Bei der dritten Art des motorischen Reizes endlich findet, wie bei dem Reize des Gesichtssinnes nicht ein unmittelbarer und physischer, sondern nur ein mittelbarer und psychischer Contact zwischen Object und Subject statt, d. h. sie berühren sich in einem gemeinsamen Dritten und zwar in dem sie umfassenden, fort und fort in Vibration begriffenen Raume. Wenn diese Berührung möglich sein soll, muß einerseits das Object die Fähigkeit besitzen, seine innerste Bewegung dem allgemeinen Raume mitzutheilen; andererseits muß das Subject im Stande sein, eine Bewegung in und aus seinem Innern zu entwickeln, um sich mit den Schwingungen des zwischen ihnen beiden liegenden Luftraumes zu ver-

einigen. Diese Fähigkeit des Subjects, welche ihren Sitz im Ohre hat als in demjenigen Theile des Körpers, welcher am leichtesten und bereitwilligsten der äußeren Bewegung offen steht, ist das Gehör, und die das Gehör reizende Qualität die Hörbarkeit, wobei sich die Bewegung selbst, sofern sie die Gehörsnerven afficirt, als Schall darstellt.

Auch das Hören setzt, wie das Sehen, nothwendig ein Entgegenkommen von Subject und Object voraus: denn nur so erklärt es sich, daß wir den näheren vom ferneren Schall unterscheiden können. Nur ist es bei dem vorherrschend passiven oder receptiven Charakter des Gehörs natürlich, daß bei ihm mehr das Entgegenkommen des Objects, beim Sehen hingegen mehr das Entgegenkommen des Subjects in den Vordergrund tritt. Daß übrigens das eigentlich Charakteristische der optischen und akustischen Wahrnehmung auf einer bloß mittelbaren Berührung beruht, liegt auch der Ansicht von George zum Grunde, wenn er in seiner Schrift über die fünf Sinne Gesicht und Gehör als die „Sinne der Ferne" bezeichnet.

§. 74.

Fühlbarkeit, Riechbarkeit und Hörbarkeit sind also die drei Qualitäten, durch die sich die rein-zeitlich sich darstellenden Reize offenbaren, um entweder als Wärme das Gefühl schlechthin, oder als Duft den Geruch oder als Schall das Gehör zu afficiren. Auch diese Qualitäten sind wieder vieler Modificationen fähig, für deren Bezeichnung die Sprache nur wenig eigentliche Termini besitzt, so daß sie genöthigt ist, dieselben mit erborgten Namen, z. B. die Qualitäten des Geruchs mit den für die Qualitäten des Geschmacks bestimmten Ausdrücken zu bezeichnen. Nichtsdestoweniger lassen auch sie sich nach den ursprünglichen Kategorien gruppiren, namentlich die hörbaren Erscheinungen, und unter diesen vorzugsweise die articulirten Laute der menschlichen Stimme. So erscheint z. B. **a** als der Laut für sich, **i** als der Laut für das Subject und **u** als der Laut für das Absolute, welche Urbedeutungen der Laute, wie ich in einer besonderen Schrift an den Wurzeln der indo-germanischen Sprachen nachweisen werde, noch mit Deutlichkeit in den charakteristischen Wörtern und Formen der Sprachen wiederzuerkennen sind.

§. 75.

Wie die Räumlichkeit und Zeitlichkeit selbst in der Erscheinungswelt niemals völlig isolirt auftreten, sondern in der Lebendigkeit sich gegenseitig durchdringen und durchweben, so wohnt auch den nach Raum und Zeit unterschiedenen Reizen das Bestreben inne, diesen Unterschied wieder auszugleichen und sich in einer Erscheinung zugleich räumlich und zeitlich, körperlich und bewegt darzustellen. Demgemäß verbindet sich einerseits der Reiz des Wärmesinns mit dem des Tastsinns, andererseits der des Geruchs mit dem des Geschmacks und endlich drittens der des Gehörs mit dem des Gesichts. In Folge dieser Verbindung bringen namentlich die räumlichen Reize die zeitlichen in sich mit zur Wahrnehmung und stellen sich somit zugleich als Träger und Repräsentanten derselben dar. Daher bedarf es denn auch zu ihrer Wahrnehmung keiner besonderen Sinne, sondern der Tastsinn, der Geschmack und das Gesicht sind im Stande, mit den Körpern auch die an denselben sich darstellenden Bewegungen, d. i. ihre Lebensäußerungen zu empfinden.

§. 76.

Hiernach haben wir also überhaupt neun verschiedenartige Reize zu unterscheiden, die wir hier zur leichteren Uebersicht noch einmal tabellarisch zusammenstellen wollen.

	Reize der Körper oder Passive Reize.	Reize der Bewegungen oder Active Reize.	Reize der Körperbewegungen oder Activ-Passive Reize.
Thetische Reize:	Reiz des Tastsinns oder palpabler Reiz.	Reiz des Wärmesinns oder klimatischer Reiz.	Reiz des vom Wärmesinn durchdrungenen Tastsinns oder klimatisch-palpabler Reiz.
Antithetische oder Analytische Reize:	Reiz des Geschmacks oder geustischer Reiz.	Reiz des Geruchs oder osmetischer Reiz.	Reiz des vom Geruch durchdrungenen Geschmacks oder osmetisch-geustischer Reiz.
Synthetische Reize:	Reiz des Gesichts oder optischer Reiz.	Reiz des Gehörs oder akustischer Reiz.	Reiz des vom Gehör durchdrungenen Gesichts oder akustisch-optischer Reiz.

Da für die Reize der Körperbewegungen keine besonderen Sinne existiren, sondern ihre Wahrnehmung durch ein Zusammentreten der übrigen Sinne vollzogen, und da der Reiz des Tastsinns und des Wärmesinns als allgemeiner Reiz durch dieselben Organe wahrgenommen wird: so unterscheidet die vulgäre Ansicht nur fünf Sinne, nämlich einen allgemeinen und vier besondere, welche nach dem eben entwickelten System folgendermaßen tabellarisch zu ordnen sind:

	Sinne für Reize der Körper oder Active Sinne.	Sinne für Reize der Bewegungen oder Passive Sinne.
Thetischer Sinn:	Gefühl oder Tastsinn und Wärmesinn.	
Antithetische oder Analytische Sinne:	Geschmack.	Geruch.
Synthetische Sinne:	Gesicht.	Gehör.

Zur Vergleichung geben wir hier zwei andere schematische Zusammenstellungen der Sinne. George unterscheidet untere und obere Sinne und classificirt die letztern folgendermaßen:

	Sinne der Nähe:	Sinne der Ferne:
Sinne der Dauer:	Geschmack.	Gesicht.
Sinne des Wechsels:	Geruch.	Gehör.

Widenmann giebt folgende Uebersicht:

		Sinne für organische Wechselbeziehung:	Oberflächliche Sinne:
Ideelle Sinne	Uebergehende Sinne:	Geschmack.	Gesicht.
	Abgeschlossene Sinne:	Geruch.	Gehör.
Reale Sinne	Uebergehende Sinne:	Geschlechtssinn.	Hautsinn.
	Abgeschlossene Sinne:	Sinn für organische Attraction u. Repulsion.	Muskelsinn.

§. 77.

Alle diese Reize bilden, sofern sie wesentliche Eigenschaften der Scheinhaftigkeit sind, auch wesentliche Qualitäten der Schönheit, jedoch sind nicht alle von gleichem ästhetischen Werthe. Da nämlich bei den thetischen und antithetischen Reizen, also bei denen des Gefühls, des Geschmacks und des Geruchs und bei den aus diesen zusammengesetzten die Wechselwirkung zwischen Subject und Object eine überwiegend physische d. h. eine solche ist, daß vorzugsweise nur die natürliche Seite des Subjects mit dem Object und vorzugsweise nur die stoffliche Seite des Objects mit dem Subject in Berührung tritt: so kommt in ihnen die Idee der Scheinhaftigkeit, d. i. die gänzliche Auflösung der Objectivität in die Subjectivität noch nicht zur vollkommenen Realisation und sie vermögen daher nicht die Schönheit, die ja eben auf der vollkommenen Scheinhaftigkeit beruht, in einer der Idee entsprechenden Weise zur Erscheinung zu bringen. Das auf diesen Reizen beruhende Schöne fällt daher seinem eigentlichen Wesen nach in das Gebiet des die Idee der Schönheit nur unvollkommen realisirenden Naturschönen und kann durch eine künstliche Behandlung, z. B. durch die Kochkunst, die Kunst der Parfümerie ꝛc. zwar außerordentlich potenzirt, gereinigt und veredelt, kurz, der Idee näher gebracht, jedoch nicht zum eigentlich Idealen erhoben werden. Anders verhält es sich dagegen mit den synthetischen Reizen des Gesichts und des Gehörs. In ihnen findet zwar auch eine physische Wechselwirkung zwischen Object und Subject statt; diese ist jedoch, wenn nicht abnorme Zustände eintreten, so zart und subtil, daß sie das Subject als solche gar nicht empfindet, sondern sich ganz und gar in die Wahrnehmung derjenigen Wechselbeziehung verliert, worin sich das eigentlichste und innerste Wesen des Subjects und des Objects als eins und identisch darstellt, nämlich in die Wahrnehmung des Allgemeinen, welches als Raum und Zeit zwischen Subject und Object eine ununterbrochene, stetige Verbindung und polare Spannung erhält, die im optischen Reiz als Licht- und Farbenstrahl, im akustischen als Klang- und Tonwelle zur Erscheinung kommt, in

beiden aber das Subject aus seinen natürlichen Gränzen in das Reich des Allgemeinen oder der Idee erhebt und ihm in demselben zugleich die überwundenen physischen Reize, jedoch vergeistigt und verklärt, mitgewährt. Um dieses ihres idealen und umfassenden Charakters willen und weil sie überdies dem Subject in sich auch die formellen und quantitativen Qualitäten der Scheinhaftigkeit am reinsten und geistigsten zuführen, haben allein die optischen und akustischen Reize einen höheren ästhetischen Werth und sind allein im Stande, unmittelbar von der Kunst zur Darstellung des Ideell-Schönen verarbeitet und verwendet zu werden, weßhalb denn auch, wie im dritten Theil dieser Schrift näher ausgeführt werden wird, die Künste von Seiten des Stoffes, durch welchen sie die Idee des Schönen scheinhaft machen, nothwendig in optische, akustische und optisch-akustische eingetheilt werden müssen. Alle übrigen Reize haben für die Kunst nur Bedeutung, soweit sie optisch oder akustisch darstellbar sind, z. B. die Süßigkeit einer Frucht und der Duft einer Blume nur, sofern sie von der Malerei durch Farben oder von der Poesie durch die Laute der Sprache dem Geiste zur Präsenz gebracht werden.

§. 78.

Die **Quantität** in ihrer Allgemeinheit ist diejenige Eigenschaft einer Erscheinung, wodurch sie dem Subject ihr Verhältniß zum Absoluten offenbart, d. h. wodurch sie das Quantum ausdrückt, welches sie im allgemeinen Raume einnimmt. Sofern die Quantität als solche gänzlich unausgedrückt läßt, in welcher Weise sich die Erscheinung von den übrigen in sich abschließt oder in welcher Weise sie mit den übrigen in Wechselbeziehung tritt, ist sie einerseits diejenige Qualität der Bestimmtheit, wodurch die Räumlichkeit in ihrer abstractesten Allgemeinheit bestimmt wird; sofern sie aber auf das Genaueste das Maaß bestimmt, über welches die Erscheinung in keiner Weise hinausgehen darf, erscheint sie andererseits zugleich als Bestimmung der formalen und sensualen Qualitäten und entscheidet mithin, indem sie das Verhältniß der Erscheinung zum Raume überhaupt feststellt, insoweit auch über das Verhältniß der Erscheinung zu sich selbst und zum Anderen, als sie dieselbe nicht über das ihr zugemessene Quantum hinausgehen läßt.

§. 79.

Wie die Form und der Reiz, so ist auch die Quantität verschieden, jenachdem sie sich an räumlichen, zeitlichen oder räumlich-zeitlichen Erscheinungen darstellt. Sofern nämlich der Raum (i. e. S.) das allgemeine, indifferente, thetische Nebeneinandersein ist, ist er insofern noch absoluter, beziehungsloser Raum. Diese Beziehungslosigkeit stellt sich aber innerhalb der Scheinhaftigkeit nur als Aufhebung der besonderen Beziehung und insofern als universale Beziehung dar, d. h. als gleichmäßige Ausdehnung nach allen Seiten. Daher muß auch die Quantität, sofern sie sich an räumlichen Erscheinungen darstellt, nothwendig allseitige Ausdehnung sein und diese allseitige Quantität bezeichnen wir vorzugsweise

als Extensivität, innerhalb welcher als die drei Hauptrichtungen die Richtung für sich, d. i. die Länge, die Richtung für das Subject, d. i. die Breite und die Richtung auf das Absolute, d. i. die Höhe, unterschieden werden, von welchen jede für sich als Linie, die erste in Durchdringung mit der zweiten als Fläche, und die erste und zweite in Durchdringung mit der dritten als Körper erscheint.

§. 80.

Die Zeit hingegen als das in Früher und Später differirende Nacheinander ist der Raum in seiner bestimmten Beziehung auf das Subject. Diese Beziehung ist mithin nicht eine allseitige und unmittelbare, sondern eine einseitige und durch die antithetische Wechselwirkung zwischen Object und Subject vermittelte Beziehung. Daher kann auch die Quantität, sofern sie sich an zeitlichen Erscheinungen darstellt, nicht eine allseitige, sondern nur eine einseitige und eine in jedem Moment eine Vermittlung durch das Subject voraussetzende Ausdehnung sein. Diese einseitige und nur durch das Subject zusammengefaßte Quantität der zeitlichen Erscheinungen ist die Zahl.

§. 81.

Die Verbindung von Raum und Zeit oder das Leben führt die einseitige Ausdehnung wieder auf die allseitige zurück und stellt mithin die subjective Größe zugleich als eine objective dar. Daher zeigt sich denn auch an den lebendigen Erscheinungen die Quantität nicht bloß extensiv oder numerisch, sondern extensiv und numerisch. Diese Art der Quantität, welche auf der Entfaltung der numerischen Größe in der extensiven Größe beruht, ist die Kraft.

§. 82.

Demgemäß manifestirt sich also die Quantität entweder als eine extensive, als eine numerische oder als eine dynamische. Von Seiten ihrer Extensivität sind die Körper im Raume entweder groß und demzufolge lang, breit, hoch, weit ꝛc. oder klein und demzufolge kurz, schmal, niedrig, eng ꝛc. oder maaßhaltend und demnach von mittlerer Länge, Breite, Höhe, Weite ꝛc. Von Seiten ihrer Zahl sind die Bewegungen innerhalb eines Zeitmomentes entweder viele und insofern rasch-schwingende und hochklingende oder wenige und demzufolge langsam vibrirende und tiefklingende, oder solche, die zwischen beiden in der Mitte liegen. Von Seiten ihrer Kraft endlich sind die Körperbewegungen entweder stark (gesund, frisch, jung ꝛc.) oder schwach (krank, matt, alt ꝛc.) oder moderirt und im Wechsel von Starkwerden und Schwachwerden begriffen.

§. 83.

So viel über die verschiedenen Qualitäten der Scheinhaftigkeit, ohne welches ein Schönes überhaupt nicht gedacht werden kann, die aber doch

allein und für sich zur Darstellung der Schönheit noch nicht genügen, sondern, wofern sie wirklich ein Schönes zu Stande bringen sollen, nothwendig mit der Qualität der Vollkommenheit verbunden sein müssen. Wir gehen daher zur näheren Beleuchtung dieser zweiten Bedingung der Schönheit über.

Von der Vollkommenheit.

§. 84.

Die Vollkommenheit ist nach §. 27 gleichbedeutend mit Allheit und mithin die Qualität des gesammten, Identität, Unterschiedenheit und Aufhebung des Unterschieds in sich vereinigenden Seins oder der dreieinig sich darstellenden Gottheit, folglich auch gleichbedeutend mit Göttlichkeit.

§. 85.

Demgemäß sind in der Vollkommenheit nothwendig zwei an sich einander entgegengesetzte, durch die Vollkommenheit aber indifferenzirte Qualitäten zu unterscheiden, nämlich einerseits die Identität, andererseits die Verschiedenheit.

§. 86.

Die Identität als solche ist diejenige Eigenschaft, welche jeden Unterschied ausschließt, mithin die Eigenschaft dessen, in welchem und außer welchem durchaus nichts Anderes zu denken ist, welches also weder von sich selbst noch von einem Aeußeren irgendwie verschieden, sondern schlechthin Ein- und Dasselbe, Unum idemque ist. Sie ist mithin die Eigenschaft des reinen, untheilbar, atomistisch, monadisch gedachten Seins, kurz absolute Einheit und Untheilbarkeit.

§. 87.

Die Verschiedenheit als solche ist umgekehrt diejenige Eigenschaft, welche jede Identität und mithin jede absolute Einheit und Untheilbarkeit ausschließt, also die Eigenschaft Dessen, welches sich nie auf ein schlechthin Einiges und Einziges zurückführen, sondern sich immer wieder in sich spalten und theilen und außer sich von einem Andern unterscheiden läßt. Sie ist mithin die Qualität des immerfort theilbar, zusammengesetzt, ausgedehnt gedachten Seins, kurz unendliche Vielheit und Mannigfaltigkeit.

§. 88.

Demnach muß sich auch das Schöne einerseits untheilbar, atomistisch, monadisch, andererseits unendlich-theilbar, zusammengesetzt und ausgedehnt darstellen; es muß also einerseits die Vorstellung erwecken, als ob nichts in ihm existirte, das von ihm zu scheiden wäre, und nichts außer ihm, das zu ihm hinzugefügt werden könnte; andererseits aber muß

es in uns die Idee hervorrufen, als ob es selbst ein immerfort Anderes sei und unaufhörlich Neues und Verschiedenes aus sich entwickle, immerfort Neues und Verschiedenes in sich hineinziehe.

§. 89.

Es leuchtet ein, daß das Schöne diese beiden Bedingungen nur erfüllen kann, sofern es auch den letzten Unterschied, d. i. den zwischen dem Verschiedenen und Identischen selbst aufhebt, d. h. nur dann, wenn es weder das Eine für sich, noch das Verschiedene für sich, sondern beide in ihrer gegenseitigen Beziehung und Durchdringung, in welcher das Eine als die Einigung des Verschiedenen und das Verschiedene als die Vermannigfaltigung des Einen gedacht wird, zur Erscheinung bringt.

§. 90.

Die zwischen dem Einen und dem Vielen bestehende Beziehung kann aber eine dreifache sein:

1) ein Herausgehen des Verschiedenen aus dem Einen;
2) ein Hindurchgehen des Verschiedenen durch das Eine;
3) ein Hineingehen des Verschiedenen in das Eine.

Im ersten Falle erscheint das Eine als das Ursprüngliche, mithin als die eigentliche Substanz, als Causa und Ausgangspunkt des Verschiedenen, das Verschiedene selbst aber als ein seinem Ursprunge, seiner innersten Anlage nach Gleiches oder Homogenes.

Im zweiten Falle dagegen erscheint das Eine nur als ein im Vorübergehen Gesetztes, mithin als ein bloßes Accidens, als Mittel- und Durchgangspunkt des Verschiedenen, das Verschiedene selbst aber als ein seinem Ursprunge und seinem eigensten Wesen nach Ungleiches oder Heterogenes.

Im dritten Falle endlich erweist sich das Eine als das Zuletztgesetzte, Vorschwebende, mithin als Tendenz, Zweck, Zielpunkt des Verschiedenen, das Verschiedene selbst aber als ein aus seiner bloß zuständlichen Ungleichheit zur ursprünglichen Gleichheit oder Homogenität Zurückkehrendes.

§. 91.

Demgemäß läßt sich die Vollkommenheit in drei Formen denken, nämlich:

1) als principielle Vollkommenheit, d. i. als eine der ursprünglich gesetzten Einheit entsprechende, mithin gesetzmäßige Entfaltung.
2) als transitorische Vollkommenheit, d. i. als ein der ursprünglich gesetzten Verschiedenheit widersprechendes, mithin nur zufälliges Zusammentreffen;
3) als teleologische Vollkommenheit, d. i. als eine der zunächst gesetzten Verschiedenheit widersprechende, aber der vorschwebenden Einheit entsprechende, mithin nothwendige Vereinigung.

§. 92.

Das Vollkommene der ersten Art ist das nach einem einzigen, zum Grunde liegenden inneren Gesetze Gegliederte; das Vollkommene der zweiten Art ist das mitten im Contrast sich zufällig Treffende; das Vollkommene der dritten Art endlich das aus dem Kampfe des Verschiedenen mit dem Einen, des Besonderen mit dem Allgemeinen zur ursprünglichen Einheit Zurückkehrende oder das in der Einheit sich Vollendende. Im Gegliederten erscheint das Eine als das Wesentliche und Ganze und jedes Moment des Verschiedenen als ein Analogon des Ganzen; im Treffenden dagegen erscheint das Eine als das Unwesentliche und jedes Moment des Verschiedenen macht den Eindruck eines völlig Isolirten, rein Absonderlichen, jeder Analogie Ermangelnden; im Vollendenden endlich erscheint das Eine als das Ideale und Vorschwebende und jeder Moment im Verschiedenen als ein für sich nach diesem Idealen Ringendes und in demselben Aufgehendes. Beim Gegliederten besteht daher die Einigung in einer bloßen Gestaltung und Regulirung homogener, verwandter, beim Treffenden dagegen in einer Durchkreuzung heterogener, contrastirender, und endlich beim Vollendenden in einer Versöhnung wetteifernder und im Conflict begriffener Elemente.

§. 93.

Diese drei Formen der Vollkommenheit können ebensowohl am Wahren und Guten, wie am Schönen zur Offenbarung gelangen, wenn auch mit dem Unterschiede, daß sich das Wahre vorzugsweise als principielle, das Schöne als transitorische und das Gute als teleologische Vollkommenheit manifestirt. Sollen daher diese Qualitäten insbesondere als Eigenschaften der Schönheit gefaßt werden, so dürfen sie sich nicht schlechthin zeigen, sondern müssen in engster Verbindung mit den Qualitäten der Scheinhaftigkeit erscheinen und mit diesen dergestalt verschmelzen und verwachsen, daß die Qualitäten der Vollkommenheit zugleich als Qualitäten der Scheinhaftigkeit und die Qualitäten der Scheinhaftigkeit zugleich als Qualitäten der Vollkommenheit erscheinen.

Welche Bedeutung die hier entwickelte Unterscheidung der Vollkommenheit, sofern sie Vereinigung der Einheit und Verschiedenheit ist, in eine principielle, transitorische und teleologische für eine klare Erfassung des Schönen hat, wird sich mit voller Deutlichkeit erst bei der Entwicklung der verschiedenen Modificationen des Schönen ergeben; doch läßt sich schon hier erkennen, daß, wie die Unterschiede des Wahren, Schönen und Guten, so auch die des Rein-Schönen, Komischen und Tragischen auf das Engste mit ihr zusammenhängen. Zwar entspricht dem Wahren und Guten gegenüber zunächst das gesammte Schöne dem Typus der transitorischen Vollkommenheit: denn es erscheint gewissermaaßen stets als eine ebenso zufällige und glückliche als flüchtige und vorübergehende Vereinigung sonst getrennter Elemente zu einem zusammenhängenden Ganzen oder, wie Vischer sagt, als der Schein einer Zusammenziehung des unendlichen Flusses, in welchem sich alles Einzelne als ein Zufälliges und Zerstreutes bewegt, auf einen einzigen Punkt. Aber obschon dieser Charakter einer bloß transitorischen Vollkommenheit dem Schönen überhaupt anhaftet, so lassen sich doch innerhalb des Schönen, natürlich mit beschränkterer Bedeutung,

wieder dieselben Unterschiede machen und diese tragen, wenn auch nicht allein, doch sehr wesentlich **mit** zur Charakteristik des Rein-Schönen, des Komischen und Tragischen bei. Während nämlich im Rein-Schönen der Punkt, in dem sich eine schöne Erscheinung durch ein Zusammenwirken glücklicher Umstände zusammenzieht, wieder eine gewisse Consistenz und Kraft gewinnt, dergestalt daß er zum Princip und Ausgangspunkt einer nach ihm sich regelnden und gestaltenden Umgebung wird und somit dieser als Figur sich darstellenden Umgebung den Typus einer principiellen Vollkommenheit ausdrückt: kann dieser Punkt einerseits auch so sehr nur als der **Durchgangspunkt** sich kreuzender und contrastirender Elemente erscheinen, daß eben bloß auf diesem rein zufälligen Zusammenstoßen in einer einzigen Pointe die Vereinigung der Verschiedenheit und der Einheit besteht, und in diesem Falle haben wir den Typus der transitorischen Vollkommenheit in seiner schroffsten und potenzirtesten Form und zwar in derjenigen Form, die dem Wesen des Komischen zum Grunde liegt; andererseits aber kann dieser Punkt auch die Bedeutung eines Ziel- und Strebepunktes für andere Erscheinungen gewinnen und diese dergestalt beherrschen, daß sie nicht eher ruhen, als bis sie in diesem Punkte ihr Ziel und — sofern ja das Schöne von Anfang an nur transitorischer Natur ist — mit ihm auch ihr Ende, ihren Untergang erreicht haben; und in diesem Falle erhält der Inbegriff der im Einheitspunkt ihr Ende erreichenden Erscheinungen den Typus der teleologischen Vollkommenheit und nimmt hiemit den Charakter des Tragischen an. — Wir heben die Bedeutung dieser Unterschiede für die Unterscheidung des Rein-Schönen, Komischen und Tragischen deßhalb schon hier hervor, weil späterhin dieselben als nur **mitwirkende** Elemente in höhere und allgemeinere Bestimmungen mit aufgenommen werden müssen. Vgl. u. A. §§. 96, 110, 154.

Von der gegenseitigen Durchdringung der Vollkommenheit und der Scheinhaftigkeit.

§. 94.

Die Scheinhaftigkeit ist begränzte Räumlichkeit, mithin jedes Scheinhafte oder jede Erscheinung ein begränztes Stück Raum, ein begränztes Stück Zeit oder Beides zugleich, d. i. ein begränztes Stück Leben. Was sich als ein Begränztes darstellt, ist als solches nothwendig ein Unvollkommenes: denn es kann weder als das schlechthin Eine und Alleinige, noch als das Unendlich-Mannigfaltige gedacht werden. Hienach scheint es, als könne ein Scheinhaftes, weil nothwendig ein Begränztes, gar nicht als ein Vollkommenes gedacht werden, als sei mithin eine gegenseitige Durchdringung der Scheinhaftigkeit und Vollkommenheit von Vornherein eine Unmöglichkeit, ein Widerspruch in sich selbst, folglich die Schönheit, weil auf diesem Widerspruch beruhend, ein sich selbst zerstörender und der Realisation unfähiger Begriff. Dem ist aber nicht so. Zwar hat es seine Richtigkeit, daß das Scheinhafte, weil ein Begränztes, nie zugleich das Vollkommene schlechthin sein kann; wohl aber muß es, sofern es ein Stück des allgemeinen vollkommenen Seins ausmacht, im Stande sein, wie an dem vollkommenen Sein selbst, so auch an der Qualität desselben, d. i. der Vollkommenheit zu participiren und sich, wenn auch nicht als **das** Vollkommene, so doch als **ein** Vollkommenes, d. h. als eine das Urbild des Vollkommenen in sich wiederholende und abspiegelnde Emanation und Specification des Vollkommenen darzustellen.

§. 95.

Jedes Scheinhafte, weil ein begränztes Stück des Allgemeinen, kann also doppelt gefaßt werden, einmal als etwas, was das Vollkommene nicht ist, sodann als etwas, was das Vollkommene mit ist, d. h. einmal als ein für sich unvollständiges, in seiner Besonderheit abgerissenes Bruchstück des Vollkommenen, sodann aber auch als ein in sich selbst vollständiges, in seiner Besonderheit nach Analogie des Vollkommenen selbstständig gebildetes Specimen oder Exemplar des Vollkommenen. Die Vollkommenheit des Scheinhaften ist mithin nicht eine nothwendige, sondern nur möglicherweise sich darstellende; nicht eine unbedingte, sondern bedingte; eine Erscheinung ist daher niemals schön schlechthin und auf jeden Fall, sondern nur sofern sie uns nöthigt, sie gerade als Bild und Abdruck des Vollkommenen zu fassen, d. h. an ihren einzelnen Qualitäten wie an ihrer Totalität dieselbe Indifferenzirung der Einheit und der unendlichen Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit wiederzufinden, welche als die nothwendige Qualität des Absoluten oder Vollkommenen schlechthin gedacht werden muß. Die einzelnen Qualitäten, wodurch eine Erscheinung als solche bestimmt und charakterisirt wird, sind aber nach §. 66 ihre Form, ihr sinnlicher Reiz und ihre Quantität; demnach ist einer Erscheinung das Prädicat der Schönheit überhaupt nur dann beizulegen, wenn sie sich als vollkommene zeigt entweder von Seiten ihrer Form oder von Seiten ihres Sinnenreizes oder von Seiten ihrer Quantität.

§. 96.

Von Seiten ihrer **Form** präsentirt sich eine Erscheinung als vollkommen, wenn sie sich die Form selbst als Indifferenzirung von Einheit und Mannigfaltigkeit darstellt **in sich**, d. h. wenn sie ein Stück Raum oder Zeit dergestalt in sich abschließt, daß die einzelnen Theile der Form, nämlich die Flächen, Linien und Punkte oder die Momente und Bewegungen, durch deren stetige Aneinanderreihung die Form überhaupt zu Stande kommt, eben so sehr als andere und unter **sich selbst** verschiedene, wie als identische und unter sich selbst gleiche erscheinen, also wenn sich in den Abweichungen und Richtungsveränderungen der Form irgend eine Einheit, sei es im Princip oder im zufälligen Zusammentreffen oder im vorschwebenden Ziel, zu erkennen giebt. Stellt eine Form diese Einigung der Verschiedenheit nach dem Typus der principiellen Vollkommenheit dar, d. h. vereinigt sie das Verschiedene so, daß die Einheit als der Kern- und Ausgangspunkt des Verschiedenen erscheint: so stellt sich die Schönheit derselben als Regelmäßigkeit, Gleichmaaß, Symmetrie, Proportionalität, Ordnung u. dgl. dar. Bringt sie hingegen die Einigung nach dem Typus der transitorischen Vollkommenheit zu Stande, d. h. läßt sie die Einheit als einen bloß vereinzelten Durchgangspunkt sonst contrastirender Elemente erscheinen, so manifestirt sich die Schönheit als überraschende Durchkreuzung, Verwicklung, Collision mit ebenso

überraschender Entwicklung und Lösung. Und realisirt endlich die Form die Einigung des Verschiedenen nach dem Typus der **teleologischen** Vollkommenheit, d. h. auf **die Weise**, daß die Einheit als das die Verschiedenheit in sich aufhebende **Ende** und **Ziel** des Verschiedenen erscheint: so offenbart sich die Schönheit als **Aussöhnung, Sühnung, Zweckerfüllung, Vollendung.**

Diese verschiedenen Arten der formellen Schönheit stellen sich natürlich wiederum verschieden dar, jenachdem sie als Körper oder Bewegungen an plastischen oder tonischen Figuren zur Erscheinung kommen. Dennoch findet zwischen ihnen eine strenge Analogie Statt und die Bedingungen, unter denen die Formen der Körper und die der Bewegungen schön erscheinen, sind genau dieselben, nur mit dem Unterschiede, daß jene sich vorzugsweise simultan, diese successiv, jene im Raume, diese in der Zeit, jene dem Auge, diese dem Ohre darstellen. So beruht z. B. die Regelmäßigkeit einer schönen plastischen und einer schönen tonischen Figur durchaus auf denselben Gesetzen, was sich am deutlichsten darstellt, wenn man eine plastische Figur nicht auf einmal, sondern nach und nach betrachtet, d. h. den Blick an den die Form bildenden Punkten und Linien so lange fortgleiten läßt, bis er die ganze Form umkreist hat. In diesem Falle bemerken wir nämlich, daß sich eine Form überhaupt nur auf die Weise in sich abschließen kann, wenn ihr monadisches Element, d. i. ein ursprünglich gesetzter Punkt aus sich herausgeht, zur Linie wird und als solche irgend eine Richtung nach einem bestimmten Punkte im allgemeinen Raume einschlägt, wenn alsdann die Linie die ursprünglich eingeschlagene Richtung sogleich oder nachdem sie dieselbe eine Zeitlang beibehalten, wiederum verläßt und eine andere wählt, und in dieser Veränderung der Richtung so lange fortfährt, bis sie wieder in dem ursprünglich gesetzten Punkte eintrifft. Zu gleicher Zeit sehen wir aber auch, daß sich die Form zu einer streng regelmäßigen nur dann ausbildet, wenn sie sich in den bestimmbaren oder unbestimmbaren Graden der Abweichung, d. i. in den Winkeln oder Krümmungen, sowie auch in dem Maaß, wonach sie die Länge der verschiedenen Richtungen bestimmt, durchweg gleichbleibt, wie es z. B. in den gradlinigen Figuren von gleichen Winkeln und gleichen Seiten und in der Figur des Kreises der Fall ist. Gerade so verhält es sich nun auch mit der Regelmäßigkeit der **tonischen** Figuren. Eine tonische Figur bildet sich nämlich ebenfalls nur auf die Weise, daß ihr monadisches Element, d. i. ein einfacher Ton, aus sich herausgeht und eine Richtung nach irgend einem Punkte der allgemeinen Zeit einschlägt, also sich gleichsam zu einer tonischen Linie gestaltet, daß alsdann diese Linie ihre ursprünglich eingeschlagene Richtung sogleich oder, nachdem sie dieselbe eine Zeitlang beibehalten, wieder verläßt und eine andere wählt, d. h. in einen anderen Ton übergeht, und diese Veränderung der Richtung so lange fortsetzt, bis sie wieder, wenn auch nur scheinbar, in dem ursprünglichen Momente der Zeit, d. h. in dem Urmotiv der zeitlichen Bewegung, eintrifft und sich somit zu einer tonischen **Periode** (περίοδος), d. i. zu einem in sich geschlossenen Stück Zeit, zu einer zeitlichen Form abgerundet hat. Die plastische und tonische Form unterscheidet sich also nur dadurch, daß sich das Princip in jener als **Punkt**, in dieser als **Moment**, d. i. als **einfacher Ton** darstellt, daß die Entwicklung des Princips dort als **Linie**, hier als **Weitertönen** erscheint; daß die ursprüngliche Richtung dort durch irgend einen Punkt im allgemeinen **Raume**, hier durch irgend einen näheren oder ferneren **Zeitpunkt** bestimmt wird; daß sich die Abweichung von der ursprünglichen Richtung, je nachdem sie nach Graden bestimmbar oder unbestimmbar ist, dort als **Winkelbildung** oder **Krümmung**, hier als **gestoßener** oder **geschleifter**, *staccato* oder *legato* bewirkter **Uebergang in einen anderen Ton**, d. i. in eine schnellere oder langsamere Schwingung darstellt; daß das Maaß der einzelnen Richtungen dort als **Raum**-, hier als **Zeitmaaß** erscheint, und endlich daß das Wiedereintreffen im Princip dort ein **reales**, **materiales**, hier ein **ideales**, **geistiges** und mithin jenes vom idealen, dieses vom realen Standpunkte ein **illusorisches** ist. Demgemäß beruht nun auch die **Regel**-

mäßigkeit der tonischen Figuren ganz auf denselben Bedingungen wie die der plastischen; wie nämlich jene einerseits durch die Gleichheit der verschiedenen Winkel oder Curven, andererseits durch das Gleichmaaß der verschiedenen Seiten bedingt ist, so stützt sich diese einerseits auf die Gleichheit der gestoßenen oder geschleiften Uebergänge aus einem Ton in einen anderen, andererseits auf das Gleichmaaß der den einzelnen Tönen eingeräumten Zeitdauer. Eine diesen Bedingungen entsprechende und demnach streng regelmäßige Tonfigur ist z. B. die chromatische Tonleiter, die, wenn ihre einzelnen, gleichmäßig von einander abweichenden und gleichmäßig ausgedehnten Töne staccato aneinandergereiht werden, dem regelmäßigen Zwölfeck, dagegen, wenn die Aneinanderreihung legato, d. i. in unmerklichen Uebergängen geschieht, der Figur des Kreises entspricht. So läßt sich auch unter den nicht streng-regelmäßigen, sondern nur symmetrischen, d. h. aus zwei correspondirenden Hälften bestehenden Figuren, u. A. die diatonische Tonleiter mit der Eiform vergleichen: denn beide schreiten in ihren Hälften gleichmäßig von einer stärkeren Abweichung zu einer geringeren fort, jene aus der halbkreisförmigen Krümmung zur elliptischen, diese aus dem ganzen Intervall von c zu d und d zu e in den halben von e zu f. — Dieselbe Analogie zwischen der formellen Schönheit der plastischen und tonischen Erscheinungen findet auch Statt, wenn sie nach dem Typus der transitorischen und teleologischen Vollkommenheit gebildet sind; eine nähere Ausführung dieser Andeutungen kann jedoch erst im zweiten Theile dieser Schrift gegeben werden.

§. 97.

Der Reiz ist die Bestimmtheit einer Erscheinung im Verhältniß zum empfindenden Subject; daher zeigt sich eine Erscheinung von Seiten des Reizes als vollkommen dann, wenn sich der Reiz selbst als Indifferenzirung der Einheit und Verschiedenheit darstellt in Beziehung auf das Subject, d. h. wenn er ein Stück Raum oder Zeit dergestalt für das Subject begränzt und bestimmt, daß sich dasselbe zwar einerseits als vom Subject verschieden, andererseits aber auch als ihm gleich und mit ihm in Eins zusammenfließend darstellt. Auch diese sinnliche Schönheit kann sich, je nachdem in der Einigung das Princip der Einheit oder der Verschiedenheit vorwaltet oder auch beide völlig gleichmäßig gemischt sind, nach dem Typus der principiellen, transitorischen oder teleologischen Vollkommenheit gestalten und stellt sich demgemäß im ersten Falle als Anmuth, Lieblichkeit, Verwandtschaftlichkeit, im zweiten als Spannung, Irritation, Fremdartigkeit, im dritten endlich als Beschwichtigung, Besänftigung, Beruhigung 2c. dar.

Natürlich stellt sich auch die auf dem Reiz beruhende Schönheit wieder verschieden dar, jenachdem der Reiz selbst ein optischer oder akustischer ist. So erscheint die principielle Vollkommenheit des optischen Reizes als Gleichheit, Verwandtschaft mit dem Auge, d. i. als Licht, Helligkeit, Klarheit, Durchsichtigkeit, Weiße 2c.; die des akustischen dagegen als Gleichheit, Verwandtschaft mit dem Ohr, d. i. als Klangfülle, Vernehmbarkeit, Deutlichkeit, Resonanz 2c. Daß aber trotz dieses Unterschieds auch eine Analogie Statt findet, beweist schon die Sprache, welche für diese Vollkommenheit beider Reize gleiche Ausdrücke gebraucht, z. B. Helligkeit, Klarheit, Reinheit 2c. — Dieselbe Verschiedenheit und Analogie findet zwischen den optischen und akustischen Reizen auch rücksichtlich der transitorischen und teleologischen Vollkommenheit Statt, von denen jene einerseits als Fremdartigkeit für das Auge, d. i. als Dunkelheit, Schwärze, Blendung 2c., andererseits als Fremdartigkeit für das Ohr, d. i. als Stille, Pause, Betäubung 2c., diese dagegen einerseits als rechte Mi-

schung von Licht und Finsterniß nach dem jedesmaligen Bedürfniß des Auges, d. i. als Helldunkel, Wechsel von Licht und Schatten, Farbenschmelz rc., andererseits als entsprechende Mischung von Klingendem und Stummem nach dem jedesmaligen Bedürfniß des Ohres, d. i. als moderirter Klang, als Wechsel von Klängen und Pausen, als bestimmter, modificirter Laut rc. erscheint.

§. 98.

Die **Quantität** ist die Bestimmtheit einer Erscheinung im Verhältniß zum Absoluten, d. i. zu Raum und Zeit in ihrer Allgemeinheit und Unendlichkeit; daher zeigt sich eine Erscheinung von Seiten der Quantität als vollkommen dann, wenn sich die Quantität selbst als Indifferenzirung von Einheit und Verschiedenheit darstellt in Vergleich mit dem Absoluten, d. h. wenn sie ein Stück Raum oder Zeit in seiner Beziehung zum Absoluten dergestalt begränzt, daß es zugleich als ein von demselben Geschiedenes und Besonderes und umgekehrt als ein ihm Gleiches und mit ihm Zusammenfallendes erscheint. Auch diese Schönheit kann sich, je nachdem in der Indifferenzirung das Princip der Einheit oder der Verschiedenheit oder der gleichmäßigen Mischung vorwaltet, nach dem Typus der principiellen, der transitorischen oder der teleologischen Vollkommenheit gestalten und stellt sich dem entsprechend als Größe (Erhabenheit, Fülle, Macht rc.), als Kleinheit (Niedlichkeit, Sparsamkeit, Feinheit rc.) oder als Maaß dar.

Auch die quantitative Schönheit ist natürlich, jenachdem sich die Quantität an reinen Körpern, reinen Bewegungen oder Körperbewegungen, d. i. als Extensivität, Zahl oder Kraft darstellt, verschieden, beruht aber trotz dieser Verschiedenheit auf denselben Voraussetzungen. So gründet sich z. B. die principielle Vollkommenheit der Quantität, mag sie sich extensiv, d. i. als Unermeßlichkeit, oder numerisch, d. i. als Unzähligkeit, oder dynamisch, d. i. als Unwiderstehlichkeit zeigen, stets auf dem Umstande, daß sich ein Begränztes mit seinen Gränzen scheinbar ins Unbegränzte verliert und dadurch illusorisch die Idee erweckt, daß es dem All gleich sei. Ebenso beruht die transitorische Vollkommenheit der Quantität, mag sie sich extensiv als Niedlichkeit, Zierlichkeit, numerisch als Seltenheit, Sparsamkeit oder dynamisch als Feinheit, Zartheit zeigen, durchweg darauf, daß ein Begränztes einerseits die Idee des schlechthin Kleinen, Monadischen, Untheilbaren, andererseits aber wieder die einer unendlichen Mannigfaltigkeit und Unterscheidbarkeit und ebendadurch die der Allheit, Vollkommenheit erweckt. Ganz so verhält es sich endlich auch mit der teleologischen Vollkommenheit der Quantität, denn diese beruht einerseits auf einer Maaßüberschreitung, andererseits auf einer Reduction des Maaßlosen auf ihr Maaß durch Aufhebung desselben ins wahrhaft Unermeßliche.

§. 99.

Da eine Erscheinung niemals bloß Form oder bloß Reiz oder bloß Quantität ist, sondern diese Qualitäten stets in sich vereinigt, so leuchtet ein, daß die Schönheit einer Erscheinung erst dadurch zu einer allseitigen und vollendeten wird, wenn sie sich zugleich als eine formale, als eine sensuale und als eine quantitative erweist. Dies ist aber nur möglich, wenn sich die drei Qualitäten so mit einander verbinden, daß keine derselben überwiegend hervortritt; und dies ist der Fall, wenn sich die Form nach dem Typus der principiellen, der Reiz nach dem der transitorischen und die

Quantität nach dem der teleologischen Vollkommenheit darstellt: denn wenn die Form als Symmetrie oder Proportionalität, der Reiz nur als vorübergehende Spannung und Belebung und die Quantität als das gebührende Maaß erscheint, stellt sich jede dieser Qualitäten nach der ihr ursprünglichsten und eigenthümlichsten Relation des Seins dar und sie streben sämmtlich von verschiedenen Seiten einem und demselben Ziele zu, welches eben kein anderes ist, als in einem Besonderen, nach Raum und Zeit Begränzten die Allheit oder Vollkommenheit sowohl in sich selbst, wie für das Subject und für das Absolute zur Anschauung zu bringen.

§. 100.

Stehen hingegen innerhalb einer Erscheinung die drei Qualitäten in solchem Verhältniß, daß irgend eine derselben mehr als die beiden anderen hervortritt, so kann ihnen eben nur eine einseitige Schönheit zuerkannt werden. Auch diese einseitige Schönheit kann jedoch den Eindruck der vollkommenen Schönheit machen, sobald sich nämlich die Schönheit der hervortretenden Seite die Schönheit der beiden anderen Seiten in dem Grade unterordnet, daß dieselbe entweder ganz neben ihr verschwindet und in den Hintergrund tritt oder wenigstens als ihr gänzlich dienstbar, nur für sie existirend erscheint. Daher darf eine Erscheinung, die vorzugsweise von formeller Seite als schön erscheinen soll, nicht zugleich auch durch außerordentliche, für sich wirkende Größe oder hervorstechenden, die Aufmerksamkeit auf sich selbst ziehenden Reiz excelliren; aus demselben Grunde ist einer Erscheinung, die vorzugsweise den Eindruck der quantitativen Schönheit oder der Erhabenheit machen soll, eine gewisse Formlosigkeit und Reizlosigkeit günstig; und ebendaher ist auch der Effect des Sensual-Schönen oder Reizenden durch ein verhältnißmäßiges Zurücktreten der Größe und der Form bedingt.

§. 101.

Da sich die einzelnen Erscheinungen nothwendig als andere untereinander verhalten und demzufolge jede derselben von allen übrigen mehr oder minder verschieden, also dergestalt in sich eigenthümlich ist, daß die allgemeinen Elemente der Scheinhaftigkeit auf eine besondere und charakteristische Weise in ihr zu einem Ganzen verschmolzen sind: so muß sich natürlich auch die Schönheit, obwohl überall in denselben Grundbedingungen wurzelnd und auf dem Zusammenwirken derselben Qualitäten beruhend, an jeder Erscheinung, der Eigenthümlichkeit dieser Erscheinung gemäß, selbst eigenthümlich gestalten und demnach aus ihrer Allgemeinheit zu einer unendlichen Masse verschiedenartiger Manifestationen und Modificationen auseinandergehen. Obwohl nun aber, wie aus dem Ebengesagten hervorgeht, diese verschiedenen Modificationen des Schönen nur durch die verschiedenartige Mischung und Combination der allem Schönen gemeinsamen Elemente real zu werden vermögen, so haben sie doch ihren tieferen Grund nur in der unendlich sich fortsetzenden Triplicität des Seins selber, zufolge welcher auch dem Schönen

nicht nur die Möglichkeit, sondern die Nothwendigkeit inwohnt, sich, wie die Idee überhaupt, nach den ursprünglichen Kategorien wieder in drei verschiedenen Modificationen oder Arten darzustellen und sich von diesen aus nach demselben Gesetze der Gliederung zu einer unbestimmbaren Masse feinerer Modificationen und Nüancen zu entfalten. Die Ableitung und nähere Bestimmung dieser Modificationen aus dem Begriff des Schönen überhaupt bildet der vorliegenden Analysis zweiten Theil.

B. Analysis des Schönen in seine verschiedenen Modificationen.

§. 102.

Obschon die Schönheit als Vollkommenheit nur antithetische oder scheinende Vollkommenheit ist und sich dadurch von der Wahrheit als der thetischen und der Gutheit als der synthetischen Vollkommenheit unterscheidet: so kann sie sich doch als Schönheit innerhalb ihres Gebiets wiederum dreifach gestalten, nämlich:

1) als thetische oder seiende Schönheit;
2) als antithetische oder scheinende Schönheit,
3) als synthetische oder werdende Schönheit.

§. 103.

Tritt uns die Schönheit zunächst als thetisch oder seiend gegenüber, so fassen wir sie rein an sich, d. h. zwar als „Vollkommenheit für uns", aber so, daß wir diese „Vollkommenheit für uns" noch ganz ununterschieden von uns und jedem Anderen, noch nicht im Gegensatze zu uns, sondern vielmehr im vollsten Einklange mit uns empfinden. Eine Erscheinung, die sich uns nach dieser Kategorie als schön darstellt, erweckt zwar in unserer Subjectivität die Empfindung des Vollkommenen, so jedoch, daß wir über der Erscheinung oder dem schönen Objecte unsere Subjectivität als etwas vom Objecte Geschiedenes ganz und gar vergessen, mithin uns ganz in dem Objecte mitfühlen, uns völlig in demselben verlieren oder vielmehr wiederfinden. Wir stehen mithin hier innerhalb der Empfindung dem Schönen gegenüber gerade auf demselben Standpunkte, auf dem wir innerhalb des allgemeinen Denkens stehen, wenn wir das Vollkommene als das Wahre fassen, d. h. auf dem Standpunkte der Objectivität oder der Aufhebung des Subjects in das Object. Wir können daher diese Modification des Schönen, die wie das **Rein-Schöne** zu nennen pflegen, kurz auch als das Objectiv-Schöne bezeichnen.

§. 104.

Tritt uns die Schönheit als antithetisch oder scheinend entgegen, so fassen wir sie nur im Gegensatze zu uns, d. h. wir empfinden sie zwar als „Vollkommenheit für uns", aber so, daß wir diese „Vollkommenheit für uns" als eine von uns selbst und unserer Subjectivität verschiedene Objectivität, in dieser Objectivität aber nicht bloß als „Vollkommenheit

für uns", sondern zugleich als „Richtigkeit für sich" empfinden. Eine Erscheinung, die sich uns nach dieser Kategorie als schön darstellt, erweckt also in unserer Subjectivität die Empfindung des Vollkommenen in dem Grade, daß wir über dieser subjectiven Empfindung das diese Empfindung erregende Object als solches rein für nichts betrachten und es mithin ganz und gar in unsere Subjectivität aufheben. Wir stehen also hier dem Schönen gegenüber gerade auf demselben Standpunkte, auf welchem wir stehen, wenn wir das Vollkommene als das Schöne fassen, d. h. auf dem Standpunkte der Subjectivität oder der Aufhebung des Objects in das Subject. Wir können daher diese Modification des Schönen, die wir **das Komische** nennen, kurz auch als das Subjectiv-Schöne bezeichnen.

§. 105.

Tritt uns endlich die Schönheit als synthetisch oder werdend entgegen, so fassen wir sie in Beziehung auf die absolute Vollkommenheit, d. h. zwar ebenfalls als „Vollkommenheit für uns", aber so, daß wir diese „Vollkommenheit für uns" in ihrer Objectivität sammt unserer Subjectivität als aus der absoluten Vollkommenheit stammend und als aus der Entzweiung mit ihr in sie zurückkehrend und in ihr aufgehend empfinden. Eine Erscheinung, die sich mir nach dieser Kategorie als schön darstellt, erweckt also in mir die Empfindung des Vollkommenen in dem Maaße, daß ich über dem Gefühl der Vollkommenheit sowohl das Object, durch welches die Empfindung in mir erregt wird, als auch mich selbst, der ich als Subject durch das Object erregt werde, zuletzt gänzlich vergesse und mich völlig in das Gefühl der Vollkommenheit schlechthin, die als solche das Gefühl der objectiven und subjectiven Vollkommenheit mit umfaßt, zugleich versenke und aufhebe. Ich stehe also hier dem Schönen gegenüber auf demselben Standpunkte, auf welchem ich, dem Vollkommenen gegenüber, dasselbe als das Gute denke, d. h. auf dem Standpunkte des Absoluten oder der Aufhebung des Objects und Subjects in das Absolute. Wir können daher diese Modification des Schönen, die wir das **Tragische** nennen, kurz als das Absolut-Schöne bestimmen.

§. 106.

Haben wir das Schöne im Allgemeinen als das scheinhafte, d. i. in der Wechselbeziehung von Object und Subject sich darstellende Vollkommene bestimmt, so lassen sich diese seine besonderen Formen folgendermaßen bestimmen:

Das Rein-Schöne ist diejenige Vereinigung des Subjects und Objects mit dem Vollkommenen, durch welche Subject und Vollkommenheit im Object concentrirt sind;

das Komische ist diejenige Vereinigung des Subjects und Objects mit dem Vollkommnen, durch welche Vollkommenheit und Object im Subject concentrirt scheinen;

das Tragische ist diejenige Vereinigung des Subjects und Objects mit dem Vollkommenen, durch welchen Object und Subject in der Vollkommenheit concentrirt werden.

Daher können wir kurz auch sagen:

Rein-Schön ist diejenige Erscheinung, welche als solche die Idee der objectiven Vollkommenheit zur Präsenz bringt;

Komisch ist diejenige Erscheinung, welche als solche die Idee der subjectiven Vollkommenheit zur Präsenz bringt;

Tragisch ist diejenige Erscheinung, welche als solche die Idee der absoluten, d. h. über Object und Subject schwebenden Vollkommenheit zur Präsenz bringt.

§. 107.

Das Rein-Schöne, das Komische und das Tragische haben also mit einander ganz denselben Inhalt und unterscheiden sich nur durch die verschiedene Art und Weise, wie dieser Inhalt in ihnen zur Präsenz gelangt. Das rein-schöne Object bringt diesen Inhalt an und durch sich selbst zur Anschauung, ist mithin in einem Momente zugleich Object und Subject und mithin das Vollkommene. Das komische Object hingegen zeigt sich an und für sich zunächst als ein mit dem Vollkommenen und dem Subject in Widerspruch Stehendes und giebt als solches zur Erzeugung des dem Schönen gemeinsamen Inhalts nur dadurch die Anregung, daß es diesen an sich widersprechenden Inhalt ganz und gar in das Subject entladet, sich selbst in Nichts auflöst und dadurch im Subject das Gefühl erweckt, daß es mit diesem Object den Widerspruch überhaupt überwunden habe und mithin in sich zugleich das Object und das Vollkommene sei. Das tragische Object endlich stimmt zwar mit dem Komischen darin überein, daß es den gemeinsamen Inhalt des Schönen nicht in sich selbst ausdrückt, mithin ebenfalls nicht von Vornherein die Empfindung des Vollkommenen, sondern im Gegentheil eines mit dem Vollkommenen und dem Subjecte in Conflict Stehenden erweckt; es unterscheidet sich aber von ihm dadurch, daß es sich nicht vom Subject, sondern nur vom Absoluten überwinden läßt und dadurch das Subject einerseits zur Anerkennung seiner Kraft gegenüber dem Subject, andererseits zum Mitgefühl seiner objectiven Schwäche und zur Theilnahme an seinem Untergange gegenüber dem Absoluten und endlich drittens zur höchsten Bewunderung des Absoluten und zum Mitgenuß an dem Triumphe desselben nöthigt, da es ja im Absoluten zugleich sich selbst und das Object wiederfindet und mithin in dessen Siege nicht sowohl untergeht, als vielmehr zu seiner wahren und bleibenden Existenz gelangt.

Das Rein-Schöne trägt also den Stempel der Vollkommenheit an sich selbst; es muß für sich selbst ein Totales sein, und Einheit und Verschiedenheit, die Grundbedingungen der Vollkommenheit, vom Princip der Einheit aus in sich vereinigen. Es muß die Kraft besitzen, uns Alles um und neben sich vergessen zu machen, so daß wir uns sammt Allem, was uns sonst noch anziehen oder interessiren könnte, in dasselbe versenken und in ihm die Welt als das vollkommene Bild der Gottheit zu erblicken glauben. So versenken

wir uns z. B. in die Formen und Züge eines schönen Gesichts, einer schönen Menschengestalt, wie sie uns der vatikanische Apoll, die medicäische Venus bieten. Wir werden gleichsam von den schönen Wellenlinien verschlungen, wie Göthe's „Fischer" vom ewigen Thau des feucht verklärten Himmels, und unser Versinken, Untergehen, Verschwinden wird in trunkener Bewußtlosigkeit und Selbstvergessenheit zur seligsten Empfindung des Göttlichen.

Anders verhält es sich beim Komischen. Dieses kann als nur die Idee der subjectiven Vollkommenheit erweckend den Stempel der Vollkommenheit nicht in sich selbst tragen, es muß vielmehr mit der Idee der objectiven Vollkommenheit geradezu im Widerspruch stehen, weil die Gegenwart irgend eines bemerkbaren Momentes objectiver Vollkommenheit dem Auftauchen des Gefühls der subjectiven Vollkommenheit nothwendig hinderlich sein müßte. Erst wo die Empfindung der objectiven Vollkommenheit gänzlich aufhört und zur Vorstellung der Nichtigkeit oder Vollkommenheitswidrigkeit wird, fängt die Empfindung der subjectiven Vollkommenheit an. Gemeinschaftlich für das Rein-Schöne und für das Komische ist also bloß die aus ihnen hervorgehende Idee der Vollkommenheit und die damit verbundene angenehme Empfindung. Aber wenn wir uns diese Wirkung als das Product einer zwischen Object und Subject hin und hergehenden Strömung denken, so kommt dieses Product beim Rein-Schönen an dem im Object, dagegen beim Komischen bei dem im Subject auslaufenden Pol zu Stande, und daher ist auch das Angenehme in beiden Empfindungen wesentlich verschieden, weil der Genuß dort mit einer gänzlichen Versenkung des genießenden Subjects in das Object, hier mit einer totalen Aufhebung des Objects in das Subject verbunden ist, also sich dort zum objectiven Wohlgefallen, hier zur subjectiven Lust gestaltet. Ein Beispiel wird dies noch deutlicher machen. Denken wir uns z. E. eine menschliche Figur, wie uns Shakspeare die des Falstaff schildert, so kann es nicht diese Figur selbst sein, welche die Idee der Vollkommenheit in sich darstellt und dadurch den Genuß in uns erweckt. Vielmehr muß uns der unförmliche Bauch, dieser Kasten voll Humore, dieser Beuteltrog der Bestialität, dieses ungeheure Faß Sect, dieser vollgestopfte Kaldaunensack, dieser gebratene Krönungsochse mit dem Pudding im Leibe, und dazu die dünnen magern Beine, die kaum im Stande sind, den ungeheuren Fleischberg zu tragen, an sich selbst als das schreiendste Mißverhältniß, als ein Exemplar der augenfälligsten Unvollkommenheit erscheinen. Nichtsdestoweniger haben wir unsere Lust und Freude daran. Denn im nämlichen Augenblicke, wo wir außer uns dieses Extrem der Unvollkommenheit wahrnehmen und als solches erkennen, erwacht in uns die Idee der Vollkommenheit, und weil wir nicht im Stande sind, sie irgendwie mit dem uns beschäftigenden Object in Verbindung zu setzen, empfinden wir sie als alleiniges Eigenthum unseres Selbst, das Object schrumpft ihr gegenüber schlechthin zu Nichts zusammen, die Idee erscheint also in diesem Momente als durch nichts mehr beschränkt; unsere Subjectivität fühlt sich vollkommen mit ihr Eins, die Endwirkung der an sich unvollkommenen Erscheinung ist also die, daß sie uns auf die höchste Stufe des subjectiven Selbstgefühls erhebt oder in uns die Idee der subjectiven Vollkommenheit zur Präsenz bringt. Der Ausdruck dieses subjectiven Selbstgefühls, das seiner Natur nach völlig harmlos ist und sich in dem Momente der Lust auch mit dem an sich nichtigen Objecte völlig aussöhnt, also durchaus nicht mit dem Stolze verwechselt werden darf, ist das Lachen, weßhalb die komischen Erscheinungen, so lange sie noch nicht durch die Kunst verklärt sind, auch als lächerliche bezeichnet zu werden pflegen. Denn das Lächerliche verhält sich zum Komischen, wie das Naturschöne zum Kunstschönen.

Wieder anders verhält es sich mit dem Tragischen, für welches uns die Gruppe des Laokoon als Beispiel dienen möge. So wenig uns die Formen des Falstaff an sich befriedigen und durch sich selbst die Idee des Göttlichen in uns erwecken können, so wenig können es auch die Formen des Laokoon, obschon es nicht die natürliche Bildung der Formen selbst ist, was uns beleidigt, sondern nur der unnatürliche, aus dem ursprünglichen Gefüge gebrachte Zustand. Wäre dieser Zustand rein-schön, d. h. vollkommen in seiner Erscheinung selbst, so müßten wir im Augenblicke der Affection wünschen

können, daß er ein bleibender, allgemeiner sei, daß sich Alles in einer gleichen Situation befinden und in derselben verharren möge. Wir verlangen aber gerade das Gegentheil, weßhalb uns auch Göthe für den ästhetischen Genuß der Gruppe den Rath ertheilt, unmittelbar nach dem ersten Eindrucke die Augen zu schließen und uns dadurch die Möglichkeit eines anderen Zustandes künstlich zu erzeugen. Aus diesem Verlangen, es anders haben zu wollen, welches sich so hoch steigern kann, daß wir selbst eingreifen möchten, um eine Aenderung herbeizuführen, geht hervor, daß der Zustand der Form, wie er einmal ist, nicht an und für sich selbst die Idee der Vollkommenheit in uns zu erwecken vermag. Er kann aber auch nicht die Idee der subjectiven Vollkommenheit in uns erzeugen. Denn von Seiten seines kräftigen Widerstandes und seiner ursprünglich edlen Formen erscheint uns Laokoon wieder in dem Grade vollkommen, daß wir nicht zu der Vorstellung gelangen, als könnten wir oder irgend Jemand ihn hierin überbieten; indem wir also den Grund der Formentstellung als einen rein-äußerlichen, unabänderlichen, nothwendigen erkennen müssen, fühlen wir, daß wir uns unter gleichen Umständen nicht anders gebärden, vielleicht an subjectiver Größe und Kraftentfaltung hinter ihm zurückbleiben würden, und wir stellen uns also zu ihm und zu der in ihm sich darstellenden objectiven Unvollkommenheit nicht in das Verhältniß der Ueberordnung, sondern der Beiordnung. Aber eben diese Beiordnung hat nur ihren Grund in der Anerkennung eines Höheren, über Subject und Object Schwebenden, kurz einer unvermeidlichen, unwiderstehlichen Nothwendigkeit; und wie sich dieselbe im einzelnen Falle auch darstellen möge, als ein blindes Fatum oder als eine rohe Naturkraft, als die Macht der Leidenschaft, als unwiderstehliche Staatsgewalt, oder auch als die weise, aber Alles umschlingende, Alles sich unterwerfende göttliche Weltregierung — wir müssen stets in derselben das Absolute, Unbedingte, Unbeschränkte erkennen, und diese wenn auch dunkle, halbbewußte Erkenntniß ist die Empfindung des Tragischen. Ein solches Durchdrungensein von der Idee des Absoluten muß aber nothwendig mit dem Gefühl der höchsten Erhebung verbunden sein, es muß gleichsam die eben vergangene Vernichtung des äußeren Objects und unseres eigenen Selbst als unvollkommene Erscheinungen wieder vernichten und uns so in das Gebiet des Rein-Schönen, ja selbst des Heiteren zurückführen. Daher denn zugleich mit dem Entsetzen das tiefe Versenken in die tragischen Erscheinungen und das unbewußte Lächeln, in welchem Ausdrucke sich endlich alle Gegensätze der tragischen Empfindungen zur Einheit gestalten.

§. 108.

Der Grundunterschied zwischen dem Rein-Schönen, Komischen und Tragischen besteht also in dem verschiedenen Processe, durch welchen das schöne Object die Empfindung des Scheinhaft-Vollkommenen in's Dasein ruft. Im Rein-Schönen ist dieser Proceß durchaus einfach und unmittelbar; im Komischen hingegen geht er durch die Entzweiung hindurch; im Tragischen endlich kehrt er aus der Entzweiung durch die Dreiheit zur Einheit zurück. Im Rein-Schönen stellt sich die Position, d. i. das schöne Object, als Position dar; im Komischen als Negation, und im Tragischen als Negation der Negation. Im Rein-Schönen zeigt sich die Erscheinung als Thesis des Vollkommenen, im Komischen manifestirt sie sich als Antithesis und erhebt damit das Subject zum Vollkommenen; im Tragischen endlich erweist sie sich als Synthesis und offenbart damit Das als das Vollkommene, was in Wahrheit das Vollkommene ist.

§. 109.

Diesem verschiedenen Processe gemäß bringen die drei Modificationen des Schönen nicht nur die Idee des Schönen überhaupt, sondern auch die

einzelnen Bedingungen und Bestimmungen des Schönen, d. i. einerseits die Qualitäten der Scheinhaftigkeit, andererseits die Momente der Vollkommenheit in verschiedenen Graden und Mischungsverhältnissen zum Dasein. So prävalirt unter den Momenten der Scheinhaftigkeit im Rein-Schönen die Form, im Komischen der Reiz und im Tragischen die Quantität. Da es nun aber im Wesen der Form liegt, die verschiedenen Elemente der Scheinhaftigkeit in sich zu begränzen und zusammenzufassen, so kann das Prävaliren der Form eben nur darin bestehen, daß durch sie die Quantität und der Reiz bestimmt und auf das rechte Maaß reducirt wird. Das Vorherrschen des Reizes im Komischen dagegen ist nothwendig mit einer Durchbrechung der Form und besonders mit einer größtmöglichen Annullirung der Größe verbunden, und endlich das Vorwalten der Größe im Tragischen führt einerseits in Uebereinstimmung mit dem Komischen ein Hinausgehen über die Form, andererseits im Gegensatz zum Komischen eine größtmögliche Annullirung des Reizes mit sich: so daß sich also im Rein-Schönen ein durch die Form bewirktes Gleichgewicht von Reiz und Größe darstellt, während im Komischen ein Maximum des Reizes und ein Minimum der Größe, im Tragischen dagegen ein Maximum der Größe und ein Minimum des Reizes vorhanden ist.

§. 110.

Eben so prävaliren unter den Momenten der Vollkommenheit im Rein-Schönen die Einheit, im Komischen die Verschiedenheit und im Tragischen die Reduction der Verschiedenheit auf die Einheit oder die Allheit. Das Prävaliren der Einheit im Rein-Schönen kann aber nur darin bestehen, daß sie von Vorn herein die Verschiedenheit und Totalität als bereits in ihr liegend, mithin sich selbst als Energie und Entelechie, die Verschiedenheit und Totalität aber als bloße Verwirklichung und Vollendung ihrer selbst darstellt. Das Vorherrschen der Verschiedenheit im Komischen hingegen hebt nothwendig die Einheit als ursprüngliches Princip, als Energie und Entelechie, auf und läßt sie im Gegensatz zur Verschiedenheit nur als isolirte Einheit, d. i. als Vereinzeltheit, Absonderlichkeit, Zusammenhangslosigkeit, Zufälligkeit, die Verschiedenheit selbst aber nicht als Verschiedenheit aus und in der Einheit, sondern als Verschiedenheit schlechthin, d. i. als Widerspruch, Contrast, Verkehrtheit, und demgemäß die Totalität auch nicht als ein nothwendiges Aufgehen der Mannigfaltigkeit in der Einheit, sondern als ein bloß zufälliges Zusammentreffen der widersprechenden, contrastirenden Elemente in der Vereinzeltheit und Absonderlichkeit erscheinen. So hebt auch das Vorwalten der Totalität oder das Aufgehen der Verschiedenheit in der Einheit im Tragischen die Einheit als ursprüngliches, causales Princip auf, aber zeigt dieselbe nicht als bloße Einzelheit innerhalb der Verschiedenheit, sondern als höchsten Zweck und letztes vorschwebendes Ziel, in welchem alle Gegensätze trotz ihrem Bestreben, sich als etwas Besonderes zu setzen und zu behaupten, zuletzt nothwendig zusammenfallen und mithin in ihrer Besonderheit untergehen müssen. Die

Einheit im Tragischen erscheint mithin als unvermeidliches, nothwendiges Ziel des im Contrast mit ihr befangenen Besonderen, die Verschiedenheit aber als der scheinbare Kampf oder Conflict mit der Einheit, und endlich die Totalität als der consequente, beharrliche, unaufhaltsame Drang und Impetus des Besonderen zur Selbstvernichtung und Wiederauferstehung in der Einheit. — Demgemäß stellt sich also die Einheit im Rein-Schönen als Einfachheit, im Komischen als Einzelheit, im Tragischen als Beharrlichkeit; die Verschiedenheit im Rein-Schönen als Mannigfaltigkeit, im Komischen als Contrast, im Tragischen als Conflict; die Vereinigung aber im Rein-Schönen als freie, gewollte Vermählung, im Komischen als unerwartetes, zufälliges Zusammentreffen, und im Tragischen endlich als nothwendige, unvermeidliche Versöhnung dar, und es ist mithin im Rein-Schönen ein Gleich- und Ebenmaaß von Verschiedenheit und Einigung in der absoluten Einheit, im Komischen dagegen ein Maximum der absoluten Verschiedenheit und ein Minimum der absoluten Einigung, im Tragischen endlich ein Maximum der absoluten Einigung und ein Minimum der absoluten Verschiedenheit vorhanden; oder kurz: im Rein-Schönen ist der Typus der principiellen, im Komischen der der transitorischen und im Tragischen der der teleologischen Vollkommenheit überwiegend. Vgl. §. 93.

§. 111.

Wie das Rein-Schöne, Komische und Tragische in sich selbst unterschieden sind, so müssen sie auch auf die Seele, mit der sie in Wechselwirkung stehen, einen verschiedenen Eindruck machen. Zwar erscheint die Seele ihnen gegenüber, sofern sie sämmtlich Schönes sind, stets als die empfindende im Unterschiede von der erkennenden und wollenden gegenüber dem Wahren und Guten; sofern sie aber das Schöne in verschiedenem Processe und in verschiedenen Graden, Modificationen und Mischungsverhältnissen darstellen, erleidet auch die Empfindung wesentliche Modificationen, die zu jenen Unterschieden in entsprechendem Verhältniß stehen.

§. 112.

Die Empfindung des Schönen als solche überhaupt ist Vereinigung des erscheinenden Objects mit dem Subject, d. i. Genuß, und dementgegen die Empfindung des Schönen in seiner Aufhebung, d. i. des Häßlichen: Zurückstoßung des erscheinenden Objects vom Subject, d. i. Abscheu oder Haß, und endlich die Empfindung des Nicht-Schönen: Indifferenz von Genuß und Abscheu, d. i. Gleichgültigkeit. — Den vollen, ungetheilten Genuß gewährt streng genommen nur das Vollendet-Schöne, d. i. die Welt als Allerscheinung in ihrer Totalität; das ist der Genuß, den es gewährt, sich in die Einheit und Unendlichkeit des gesammten Daseins zu versenken, sich seiner Existenz, seiner Erscheinung und seines Lebens in der Welt unmittelbar bewußt zu werden, ja sich selbst als inneren Reflex und Mittelpunkt der Welt zu empfinden, kurz, sich mit

ihr völlig eins und identisch zu fühlen. Sofern wir nun einerseits stets und nothwendig in lebendiger und unmittelbarer Wechselwirkung mit der Welt stehen, scheint es, als ob auch unsere Empfindung in einem ununterbrochenen, unaufhörlichen Genusse bestehen müßte; sofern aber andererseits die Welt nie in ihrer Totalität, sondern nur in einzelnen Bruchstücken und momentanen Acten mit uns in Beziehung tritt, scheint es umgekehrt, als ob die Empfindung sich nie zum wirklichen Genuß erheben könnte, sondern entweder in der Gleichgültigkeit verharren oder gar in Abscheu oder Schmerz versinken müßte. Dies stellt sich als eine Antinomie dar, findet aber seine Lösung eben in der Schönheit der Welt, welche diese Schönheit auch in den kleinsten ihrer Theilchen und Momente einerseits zur Präsenz zu bringen, andererseits aber auch zu verhüllen vermag, jenachdem sie die positive oder negative Seite ihres dualistischen Seins herauskehrt. Demgemäß ist denn auch das Einzelne, sobald es sich als Abbild der Welt darstellt, im Stande, den vollen Genuß des Schönen zu erwecken, so jedoch, daß derselbe in Uebereinstimmung mit den objectiven Unterschieden des Rein-Schönen, Komischen und Tragischen selbst verschieden erscheint.

§. 113.

Da nun das Rein-Schöne das Objectiv-Schöne ist, so muß auch der Genuß desselben wesentlich objectiv, d. h. mit einer Versenkung des Subjects in das Object verbunden sein. Die Empfindung erhält hiedurch etwas Aehnliches mit der Erkenntniß, d. h. sie wird Anerkennung, Wohlgefallen, Beifall, und äußert sich am Vollkommensten in der sich selbstvergessenden Hingebung.

§. 114.

Umgekehrt verhält es sich mit dem Genuß des Komischen. Denn da dieses das Subjectiv-Schöne ist, so kann auch sein Genuß nur ein reinsubjectiver sein, d. h. in einer Aufhebung des Objects in das Subject bestehen. Die Empfindung wird dadurch gewissermaßen Empfindung in zweiter Potenz, d. i. Lust, Behagen, Kitzel, und äußert sich am Vollkommensten im Lachen.

§. 115.

Wieder anders verhält es sich mit dem Genuß des Tragischen. Denn da dieses das Absolut-Schöne ist, so kann sein Genuß weder in einer Versenkung des Subjects in das Object, noch auch in einer Aufhebung des Objects in das Subject bestehen; vielmehr müssen beide Empfindungen zu gleicher Zeit Statt finden, aber eben deshalb auch beide sich in einander aufheben, d. h. das Gefühl der objectiven Anerkennung muß zum Gefühl der Verwerfung und das Gefühl der subjectiven Lust zum Gefühl des Schmerzes umschlagen, daraus sich aber die Empfindung des Absoluten oder das Gefühl der höchsten Erhebung erzeugen. Dieses Gefühl, obschon Gefühl bleibend, ist am nächsten dem Wollen und Streben verwandt, d. h.

es ist höchste Spannung aller Kräfte, gänzliche Auflösung aller Particularität, vollkommene Erhebung zum Absoluten, und äußert sich am Vollkommensten im Mitleiden (σομπαθία) und zwar zunächst im sympathetischen Eingreifenwollen, sodann im sympathetischen Weinen und endlich im sympathetischen Hinsterben und Auferstehen.

§. 116.

Diesen Unterschieden gemäß geht auch der Schönheitstrieb oder die Kunst nach drei verschiedenen Richtungen auseinander und gestaltet sich in dieser als Trieb des Rein-Schönen, als Komik und als Tragik, unter denen der erste — den man vielleicht Harmonik nennen könnte — dem wissenschaftlichen, philosophischen, die letzte dagegen dem ethischen, praktischen Triebe am nächsten liegt, während die Komik gleichsam die Kunst in gesteigerter Potenz ist. Das Nähere hierüber gehört in die Kunstlehre. Nur so viel sei hier angedeutet, daß sich der harmonische Künstler mit Enthusiasmus in sein Kunstwerk versenken, der Komiker sich mit Ironie über dasselbe erheben und der Tragiker sich mit Pathos über sich und sein Kunstwerk hinaus zum Absoluten emporschwingen muß.

§. 117.

Hiemit glauben wir die Hauptmodificationen des Schönen wenigstens ihren allgemeinen Grundzügen nach bestimmt zu haben, und wir dürfen daher nun zur Entwicklung der feineren Modificationen übergehen, deren Unterschiede natürlich abermals auf den Unterschieden der ursprünglichen Kategorien beruhen müssen. Jede der Hauptmodificationen läßt sich nämlich wieder auf dieselbe Weise analysiren, wie das Vollkommene und das Schöne überhaupt, und es ergeben sich daraus drei verschiedene Nüancen des Rein-Schönen, drei des Komischen und drei des Tragischen.

§. 118.

Die drei Nüancen des Rein-Schönen — nämlich 1) das Rein-Schöne für sich, 2) das Rein-Schöne für Andres, 3) das Rein-Schöne für das Absolute — stimmen natürlich darin überein, daß sie sämmtlich die Idee der objectiven Schönheit erwecken, weichen jedoch darin von einander ab, daß nur die erste derselben sich streng innerhalb der Gränzen der objectiven Schönheit hält, die beiden anderen hingegen in der Art darüber hinausgehen, daß sich die eine derselben, nämlich das antithetische Rein-Schöne, als objectiv-schön für das reciproke Subject, die andern dagegen, d. i. das synthetische Rein-Schöne, als objectiv-schön für das Absolute darstellt, mithin jenes in die Sphäre des Komischen, dieses in das Gebiet des Tragischen hinübergreift.

§. 119.

Ebenso verhält es sich mit den drei Nüancen des Komischen. Auch diese erwecken zwar sämmtlich die Idee der subjectiven Schönheit, jedoch

nur das antithetische Komische hält sich, indem es die Beziehung auf das Subject auf keine Weise aus dem Auge verliert, streng in der dem Komischen eigenthümlichen Sphäre, während das thetische Komische, indem es sich in seiner Subjectivität und Nicht=Objectivität wieder objectivirt, d. i. als ein Schönes für sich darstellt, in das Gebiet des Rein=Schönen, das synthetische Komische aber, sofern es sich in seiner Nicht=Objectivität als ein Vollkommenes für das Absolute manifestirt, in das Bereich des Tragischen hinüberstreift.

§. 120.

Dieselbe Bewandtniß hat es endlich auch mit den drei Nüancen des Tragischen. Auch diese stimmen zwar im Allgemeinen überein, nämlich darin, daß sie sämmtlich die Idee der absoluten Schönheit, d. h. einer im Absoluten aufgehenden Erscheinung erwecken, unterscheiden sich aber durch die besondere Art und Weise, wie sie sich bei dem Ausdrucke dieser Idee verhalten. Die thetisch=tragische Erscheinung nämlich vollzieht das Aufgehen im Absoluten für sich, d. h. so, daß sie sich im Aufgehen wieder als mit dem Absoluten identisch restituirt; die antithetisch=tragische Erscheinung hingegen für das Subject, d. h. so, daß sie als aufgehend im Absoluten mit dem Absoluten dem reciproken Subjecte anheimfällt; und endlich die synthetisch=tragische Erscheinung für das Absolute, d. i. so, daß sie bei ihrem Aufgehen ganz und gar, d. h. selbst als Aufgehendes vom Absoluten verschlungen wird: so daß sich also das Tragische im ersten Fall als ein sich selbst zum Absoluten Erhebendes, im zweiten Fall als ein sammt dem Absoluten dem Subject Anheimfallendes und endlich im dritten Fall als ein völlig im Absoluten zu Grunde Gehendes darstellt. Es leuchtet ein, daß nun die letzte dieser Nüancen, d. i. das Tragische=für=das=Absolute als das Rein=Tragische, gleichsam als das Tragische in höherer Potenz zu betrachten ist: denn das Tragische=für=sich erweckt ja, sofern es sich zuletzt mit dem Absoluten identisch erweist, nicht nur die Idee der absoluten, sondern auch die der objectiven Vollkommenheit und ist mithin, außerdem daß es eine tragische Erscheinung ist, zugleich eine rein=schöne, z. B. Christus; das Tragische=für=Anderes aber, sofern es im Absoluten nur aufgeht, um sich sammt dem Absoluten dem empfindenden Subjecte preiszugeben, erweckt neben der Idee der absoluten zugleich die der subjectiven Vollkommenheit und fällt somit zum Theil in das Bereich des Komischen, z. B. Schoppe im Titan.

§. 121.

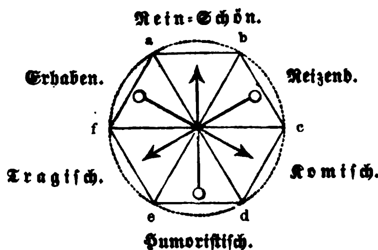
Hieraus geht hervor, daß die drei Hauptmodificationen, indem sie sich nach den drei ursprünglichen Kategorien gliedern, sämmtlich das Bedürfniß haben, sich nach beiden Seiten hin so weit als möglich auszubreiten, und daß mithin je zwei und zwei derselben mittelst einer ihrer Nüancen in einem Gebiete zusammentreffen müssen, welches ihnen beiden gemeinschaftlich angehört. So liegt 1) zwischen dem Rein=Schönen und dem Komischen=im=strengen=Sinne ein Gebiet, welches zugleich das „Rein=Schöne für Anderes“

und das „Komische für sich" umfaßt; so liegt 2) zwischen dem Rein-Komischen und dem Rein-Tragischen ein Gebiet, welches zugleich das „Komische für das Absolute" und das „Tragische für Anderes" in sich schließt; und so liegt endlich 3) zwischen dem Rein-Tragischen und dem Streng-Rein-Schönen ein Gebiet, in welchem das „Tragische für sich" und das „Rein-Schöne für das Absolute" zusammenfallen. Sind nun auch die in diesen Zwischengebieten zusammentreffenden Nüancen ihrem Ursprunge und ihrer Beziehung nach immer noch als unterschiedlich zu denken, so gehen sie doch ihrer eigentlichen Erscheinung nach nothwendig in einander über und amalgamiren und indifferenziren sich dergestalt, daß sie sich, etwa wie unter den Tönen der Scala cis und des, dis und es u. s. w., geradezu als identisch und unterschiedslos darstellen. Daher hat denn auch der Sprachgebrauch der obigen Darstellung gemäß immer je zwei und zwei derselben in einem Namen zusammengefaßt und, dem Sprachgebrauche folgend, unterscheiden auch wir außer den drei Hauptmodificationen zunächst nur noch drei Zwischenmodificationen, nämlich:

1) das Reizende, als Nüance zwischen dem Rein-Schönen und Komischen, mithin als die Verschmelzung des antithetischen Rein-Schönen und des thetischen Komischen;
2) das Humoristische, als Nüance zwischen dem Komischen und Tragischen, also als Verschmelzung des synthetischen Komischen und des antithetischen Tragischen;
3) das Erhabene, als Nüance zwischen dem Tragischen und Rein-Schönen, folglich als Verschmelzung des thetischen Tragischen und des synthetischen Rein-Schönen.

§. 122.

Bringen wir diese Zwischenmodificationen zu den Hauptmodificationen in die gehörige Stellung, so stellen sich die verschiedenen Gebiete des Schönen zu folgendem symmetrisch-gegliederten und in sich geschlossenen Ganzen zusammen.



§. 123.

In diesem Kreise treten zugleich die verschiedenen Verhältnisse, namentlich die diametralen Gegensätze, welche zwischen den einzelnen Modificationen des Schönen Statt finden, auf das Anschaulichste hervor. So stellen sich z. B. alle diejenigen Modificationen, welche diesseit einer der drei Diagonalen ad, be oder cf liegen, zu denjenigen, welche jenseit derselben liegen, als in irgend einem contradictorischen Verhältnisse stehend dar. Fassen wir

nämlich die Modificationen oberhalb der Diagonale fc′ (das Erhabene, Rein-Schöne, Reizende) als objective und positiv-wirkende zusammen, so erscheinen ihnen gegenüber die Modificationen unterhalb derselben Diagonale (das Komische, Humoristische und Tragische) als nicht-objective und negativ-wirkende; sammeln wir hingegen die Modificationen rechts von be′ (das Reizende, Komische und Humoristische) unter den Begriff der Subjectivität, so fallen ihnen entgegen die Modificationen links von be′ (das Tragische, Erhabene und Rein-Schöne) unter den Begriff der Nicht-Subjectivität; und endlich vereinigen wir die Modificationen links von ad′ (das Humoristische, Tragische und Erhabene) unter dem Begriff des Absoluten, so ist es umgekehrt den Modificationen rechts von ad′ (dem Rein-Schönen, Reizenden, Komischen) charakteristisch, daß sie mit dem Begriff des Absoluten nichts zu thun haben.

§. 124.

Hieraus geht zugleich hervor, daß zwar alle Modificationen zu einander in einem feindlichen, sich gegenseitig ausschließenden Verhältnisse gedacht werden können, nicht aber alle in einem freundlichen, sich gemeinsam einschließenden, sondern daß vielmehr einige derselben in einem streng diametralen, polaren Gegensatze zu einander stehen. Das Erhabene nämlich bildet als solches den Gegensatz zum Komischen: denn es verschwindet bei ihm die Idee der subjectiven Vollkommenheit gänzlich in den Ideen der objectiven und der absoluten Vollkommenheit; während umgekehrt beim Komischen die Ideen der objectiven und absoluten Vollkommenheit ganz und gar in der Idee der subjectiven Vollkommenheit aufgehen. Das Reizende bildet als solches den Gegensatz zum Tragischen: denn bei ihm geht die Idee der absoluten Vollkommenheit ganz und gar in den Ideen der objectiven und subjectiven Vollkommenheit unter, während umgekehrt beim Tragischen die Ideen der objectiven und subjectiven Vollkommenheit gänzlich in der Idee der absoluten Vollkommenheit verschwinden. Das Humoristische endlich bildet als solches den Gegensatz zum Rein-Schönen: denn bei ihm verliert sich die Idee der objectiven Vollkommenheit ganz und gar in den Ideen der subjectiven und der absoluten Vollkommenheit, während umgekehrt beim Rein-Schönen die Ideen der subjectiven und der absoluten Vollkommenheit völlig in der Idee der objectiven Vollkommenheit aufgehen. Trotz dieses diametralen, polaren Gegensatzes stehen jedoch die ebengenannten Modificationen wieder in der unmittelbarsten Beziehung zu einander, indem sie sich nämlich gegenseitig zum Schönen-überhaupt ergänzen, mithin, wie Roth und Grün, wie Orange und Blau, wie Gelb und Violett im Farbenkreise, das Complement zu einander bilden und sich einander wechselsweise fordern und hervorrufen. Außerdem haben sie noch das mit einander gemein, daß sie sich beide als Vermittler der rechts und links von ihnen sich darstellenden Gegensätze erweisen. So harmoniren z. B. das Rein-Schöne und Humoristische darin, daß sie beide in sich den Gegensatz des Ernsten und Heitern, welcher zwischen dem Erhabenen und Tragischen einerseits und dem Reizenden und Komischen

andererseits Statt findet, ausgleichen — freilich in verschiedener Weise: das Rein-Schöne nämlich durch Neutralisation und Klärung, das Humoristische durch Combination und Mischung. Auf ähnliche Weise vermitteln das Erhabene und Komische gemeinsam den zwischen dem Rein-Schönen und Reizenden einerseits und dem Tragischen und Humoristischen andererseits bestehenden Gegensatz des Gesunden und Kranken, und endlich das Tragische und Reizende den zwischen dem Erhabenen und Rein-Schönen einerseits und dem Komischen und Humoristischen andererseits obwaltenden Gegensatz des Heiligen und Profanen.

§. 125.

Diese nach allen Seiten hin in gesetzmäßig organischer Gliederung sich darstellenden Modificationen des Schönen werden noch evidenter, wenn wir unseren Blick auf die elementaren Qualitäten der Schönheit richten und das verschiedene Mischungsverhältniß derselben in den verschiedenen Modificationen ins Auge fassen. Dieses stellt sich nämlich folgendermaßen dar:

1) Im Erhabenen erscheint die Quantität im höchsten, die Form im moderirten, der Reiz im niedrigsten Grade; mithin die Quantität als herrschend, die Form als dienend und helfend, der Reiz als unterdrückt.

2) Im Rein-Schönen erscheint die Form im höchsten, dagegen die Quantität und der Reiz beide im moderirten Grade; mithin die Form als herrschend, Reiz und Quantität als der Form dienend.

3) Im Reizenden erscheint der Reiz im höchsten, die Form im moderirten, die Quantität im niedrigsten Grade; mithin der Reiz als herrschend, die Form als dem Reize dienend, die Quantität als unterdrückt.

4) Im Komischen erscheint der Reiz im moderirten, die Form im niedrigsten Grade und die Quantität verschwindet gänzlich; mithin zeigt sich der Reiz, welcher hier, absolut betrachtet, zwar schwächer, relativ betrachtet aber stärker als im Reizenden ist, ebenfalls als prävaltrend, die Form aber als unterdrückt und die Quantität als ganz und gar vernichtet, d. i. auf Nichts reducirt.

5) Im Humoristischen erscheinen der Reiz und die Quantität beide im niedrigsten Grade, die Form aber verschwindet gänzlich; mithin erscheint keine der drei Qualitäten als herrschend, sondern Reiz und Quantität nur als um die Herrschaft kämpfend, die Form aber als vernichtet.

6) Im Tragischen endlich erscheint die Quantität wieder in höherem, und die Form wieder in niedrigstem Grade, dagegen der Reiz verschwindet gänzlich; mithin zeigt sich die Quantität als prävalirend, die Form als unterdrückt, der Reiz als vernichtet.

Demnach sehen wir die Quantität als culminirend im Erhabenen, als vom Culminationspunkt zurücksinkend im Rein-Schönen, als untergehend im Reizenden, als vernichtet im Komischen, als wieder auftauchend im Humoristischen und endlich als der Culmination wieder zustrebend im Tragischen.

Die Form dagegen sehen wir als culminirend im Rein-Schönen, als vom Culminationspunkt herabsteigend im Reizenden, als untergehend im Komischen, als vernichtet im Humoristischen, als wieder auftauchend im Tragischen und endlich als der Culmination wieder zustrebend im Erhabenen.

Den Reiz endlich sehen wir als culminirend im Reizenden, als aus der Culmination zurückfallend im Komischen, als untergehend im Humoristischen, als vernichtet im Tragischen, als wieder auftauchend im Erhabenen und endlich als der Culmination wieder zustrebend im Rein-Schönen.

Wenn gesagt ist, daß in einigen der genannten Modificationen die eine oder andere Qualität, nämlich im Komischen die Größe, im Rein-Schönen die Form, im Tragischen der Reiz als gänzlich vernichtet erscheinen: so kann damit natürlich nicht gemeint sein, als ob z. B. eine komische Erscheinung ganz und gar der Quantität, mithin jeder Ausdehnung in Raum und Zeit entbehren müsse: denn dies wäre, da ja eine Erscheinung ohne alle Quantität gar nicht zu denken ist, geradezu ein Unsinn; die wahre Meinung der obigen Bestimmung ist vielmehr nur die, daß in einer komischen Erscheinung die quantitativen Eigenschaften, welche sie besitzt, entweder gar nicht als solche in Betracht kommen oder sich als solche in sich selbst vernichten, wie es z. B. im Grotesken, Bombastischen, Schwulstigen ꝛc. der Fall ist. — So kann natürlich auch dem Humoristischen die Form nicht ganz und gar fehlen, sondern seine Formlosigkeit nur darin bestehen, daß die Form, welche es wirklich besitzt, sich selbst als solche aufhebt und sich gleichsam als Unform, d. i. als Ungebundenheit, Willkühr, Zerrissenheit ꝛc. darstellt. — Ganz so verhält es sich endlich auch mit dem Reiz im Tragischen — wie es denn überhaupt beim Schönen nie darauf ankommt, von welcher Art die Eigenschaften einer Erscheinung *sind* und wie sie das *erkennende* Subject auffaßt, sondern nur darauf, wie sie *erscheinen* und wie sie sich dem *empfindenden* Subjecte darstellen.

§. 126.

Nicht minder gesetzmäßig stellt sich die hier aufgestellte Gliederung des Schönen dar, wenn man die eigenthümliche Art und Weise ins Auge faßt, in welcher jede der sechs Modificationen die Vereinigung des Subjects und Objects in und mit der Idee des Vollkommenen zu Stande bringt. Dies geschieht nämlich:

1) im *Rein-Schönen* durch Versenkung des Subjects in das Object;
2) im *Reizenden* durch Ergänzung des Subjects durch das Object und umgekehrt des Objects durch das Subject, also durch gegenseitige Vereinigung;
3) im *Komischen* durch Aufhebung des Objects in das Subject;
4) im *Humoristischen* durch wechselnde Aufhebung des Objects in das Subject und des Subjects sammt dem Object in das Absolute;
5) im *Tragischen* durch Aufhebung des Objects und Subjects in das Absolute; und
6) im *Erhabenen* durch Versenkung des Subjects in das Object und Emporhebung desselben zum Absoluten.

§. 127.

Da unserer Darstellung gemäß schon das Reizende, Humoristische und Erhabene genau genommen nicht als neue, vom Rein-Schönen, Komischen

und Tragischen wirklich verschiedene, sondern nur als solche Modificationen des Schönen aufzufassen sind, welche bereits im Bereich jener Hauptmodificationen mit liegen und durch welche nur die sich berührenden und in einander übergreifenden Extreme derselben unter einem Namen zusammengefaßt werden: so sind überhaupt nicht irgend welche Arten des Schönen zu finden oder zu denken, die nicht aus den bisher entwickelten herzuleiten oder auf dieselben zurückzuführen wären. Allerdings läßt sich außer den genannten noch eine unendliche Anzahl anderer, durch die Bestimmungen der genannten noch nicht hinlänglich bestimmter Variationen des Schönen unterscheiden; aber so viel deren auch sein mögen, sie wurzeln sämmtlich in den bereits entwickelten und zwar dergestalt, daß sie entweder als Mischungen und Combinationen — z. B. das **Prächtige** als eine Verbindung des Erhabenen und Reizenden — oder aber als noch feinere Nüancen und Schattirungen derselben, deren Unterschiede abermals auf dem Unterschiede der ursprünglichen Kategorien beruhen, aufzufassen sind. Für die Ideologie des Schönen sind besonders die letzteren von Wichtigkeit; da jedoch die nähere Bestimmung derselben über den allgemeinen Zweck dieses ersten Theils hinausgehen würde, so muß ich mir dieselbe, so wie eine ausführlichere Darstellung des hier nur schematisch Entwickelten für den zweiten Theil, der von den einzelnen Modificationen des Schönen handelt, vorbehalten und mich hier mit einer bloßen Aufzählung der angedeuteten feineren Schattirungen begnügen. Diese sind nämlich folgende:

1) Im **Rein-Schönen**: das **Würdige**, das **Edle**, das **Gefällige**;
2) Im **Reizenden**: das **Anmuthige**, das **Interessante**, das **Pikante**;
3) Im **Komischen**: das **Possierliche**, das **Lustige**, das **Burleske**;
4) Im **Humoristischen**: das **Barokke**, das **Launige**, das **Sentimentale**;
5) Im **Tragischen**: das **Rührende**, das **Pathetische**, das **Dämonische**;
6) Im **Erhabenen**: das **Glorreiche**, das **Majestätische**, das **Imposante**.

Auf so einfachen, natürlichen Unterschieden und Gegensätzen die vorstehend entwickelte Gliederung des Schönen in ein Rein-Schönes, Komisches und Tragisches nebst den diese Gegensätze wieder vermittelnden Zwischenmodificationen des Erhabenen, Reizenden und Humoristischen beruht und so sehr dieselbe mit der vom allgemeinen Bewußtsein längst gefühlten Triplicität des Schönen und mit den in der Kunstwelt selbst herrschenden Ansichten im Einklange ist: so hat doch bisher die Aesthetik den inneren nothwendigen Zusammenhang und das gegenseitige Verhältniß derselben noch nicht zu erfassen und auf einfache logische Kategorien und dialektische Gegensätze zurückzuführen gewußt, ja die neueste Philosophie, die überhaupt erst daran gegangen ist, die verschiedenen Modificationen des Schönen nach ihrem begrifflichen Verhältniß wissenschaftlich zu bestimmen, hat sich so sehr auf Abwege verloren, daß sie sogar dem natürlichen Gefühl und dem allgemein-herrschenden Bewußtsein zum Trotz das Tragische ganz als eine **Haupt**modification aus der Trias des Schönen entfernt und es zu einer bloßen Unterart des dafür an die Stelle gesetzten Erhabenen herabgedrückt hat. — Den ersten Anstoß hiezu hat unstreitig **Burke** gegeben, der, wie schon in der Einleitung erwähnt ist, zuerst das Erhabene dem Schönen gegenüberstellte, ohne

aber beide Begriffe aus einer Einheit abzuleiten und ihr gegenseitiges Verhältniß anders als in rein aphoristischer und subjectiver Weise zu bestimmen. Von ihm aus ging der Dualismus des Schönen und Erhabenen in die Kantische Philosophie und von da in die ästhetischen Arbeiten Schillers, Solgers und Hegels über, ja es haben sich auch die Systeme der Hegel schen Schule, so sehr sie danach gerungen und für den schroffen Dualismus die Triplicität einzuführen gesucht haben, nicht ganz von den in der Aesthetik einmal eingebürgerten Vorurtheilen losreißen können. Kant bestimmte den Gegensatz des Erhabenen und Schönen noch rein subjectiv und dualistisch. Jenes gilt ihm als Darstellung eines Verstandesbegriffs, nämlich der formalen Zweckmäßigkeit, dieses als Darstellung eines Vernunftbegriffs, nämlich der Unbegränztheit. Schön ist ihm etwas darum, daß wir in seinem unmittelbaren Erscheinen eine Zweckmäßigkeit zu erkennen vermögen; erhaben hingegen darum, weil es über unsere Fassungskraft dermaßen hinausgeht, daß wir die Zweckmäßigkeit nicht mehr zu begreifen im Stande sind oder weil es dem Begriffe des Unendlichen entspricht, der aber kein bloßer Verstandesbegriff, sondern ein Vernunftbegriff ist. — Ganz ähnlich bestimmt den Gegensatz Schiller: „Das Gefühl des Erhabenen — sagt er — besteht einerseits aus dem Gefühl unserer Ohnmacht und Begränzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unserer Uebermacht, welche vor keinen Gränzen erschrickt, und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere geistigen Kräfte unterliegen. Der Gegenstand des Erhabenen widerstreitet also unserem sinnlichen Vermögen, und diese Unzweckmäßigkeit muß uns nothwendig Unlust erwecken. Aber sie wird zugleich eine Veranlassung, ein anderes Vermögen in uns zu unserem Bewußtsein zu bringen, welches demjenigen, woran die Einbildung erliegt, überlegen ist. Ein erhabener Gegenstand ist also eben dadurch, daß er der Sinnlichkeit widerstreitet, zweckmäßig für die Vernunft und ergötzt durch das höhere Vermögen, indem er durch das niedere schmerzt." Auch im Schönen sieht Schiller einen Ausdruck der Freiheit, aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt und von allem körperlichen Einfluß entbindet, sondern derjenigen, welche wir innerhalb der Natur als Menschen genießen. Der Unterschied des Schönen und Erhabenen besteht also nach ihm darin, daß wir uns bei der Schönheit frei fühlen, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmoniren, bei der Erhabenheit dagegen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eignen Gesetzen stünde. In den Schiller'schen Arbeiten finden sich viele Anläufe, über Kant hinauszugehen, z. B. das Tragische (Rührende) vom Erhabenen zu unterscheiden, neben dem Schönen und Erhabenen auch dem Niedrigen (Komischen) eine Stelle im Gebiet des Schönen einzuräumen, die Begriffe nicht bloß subjectiv, sondern auch objectiv zu fassen u. s. w.; aber er gelangt damit zu keinem völlig klaren Abschluß und bleibt der Hauptsache nach im Kantischen Vorstellungskreise gefangen.

Einen bedeutenden Fortschritt zu einer systematischen Gliederung des Schönen machte Solger. Er erkannte, daß mit dem Erhabenen und Schönen der Kreis des Schönen nicht ausgefüllt sei und daß die Bestimmungen objectiv gefaßt werden müßten. Er unterschied daher neben ihnen noch das Tragische und Komische, und entwickelt diese vier Gegensätze folgendermaßen. Das Schöne überhaupt findet da Statt, wo die Idee endlich und die Endlichkeit Idee geworden ist. Eine vollkommen objective Einheit beider ist aber nicht möglich. „Von der höchsten Wichtigkeit aber ist eine Verbindung zwischen dem Göttlichen und Irdischen, sofern wir mit unserer Erkenntniß den Uebergang zwischen Beiden entwickeln. Daraus entsteht der Gegensatz des Erhabenen und des Schönen. Ersteres findet Statt, wenn wir erkennen, wie sich die Idee durch ihre Thätigkeit in die Welt herabbegiebt. Wir erkennen im Erhabenen die werdende Schönheit. Das Schöne dagegen besteht in einer Beziehung der gegebenen Bestandtheile der Wirklichkeit, vermöge deren sie in die Idee aufgelöst werden und in dieser alle Besonderheiten sich vereinigen. — Diese Gegensätze beruhen auf dem Uebergange des Göttlichen und Irdischen in einander, auf der Entwicklung des Einen aus dem Andern. Nun kann aber auch eine gegenseitige Vernich-

tung beider stattfinden. Das Irdische kann im Göttlichen ganz aufgehoben und vernichtet werden: darauf beruht das tragische Princip; oder das Göttliche wird von dem Irdischen ganz verzehrt, und darin liegt das komische Princip.“ Hier haben wir den ersten Versuch einer dialektischen, organischen Gliederung und es sind damit unverkennbar sehr wesentliche Momente zu einer Charakteristik der einzelnen Modificationen des Schönen gewonnen; aber trotzdem befriedigen sie noch nicht. Sie beruhen trotz den Einwendungen Solger's noch auf einer bloß subjectiven Grundlage und wurzeln noch in dem Kantischen Dualismus, ja sie sind gewissermaßen nur eine Verdoppelung oder Potenzirung desselben, eine Setzung desselben einmal in positiver, ein andermal in negativer Weise. Dazu kommt, daß alle Bestimmungen — selbst nach Solger's Zugeständniß — etwas Mystisches haben und daß es namentlich schlechthin unerklärlich bleibt, wie in der gänzlichen Verzehrung und Vernichtung des Göttlichen durch das Irdische das Princip des Komischen, also ein Grund des ästhetischen Ergötzens liegen soll.

Hegel selbst hat sich bekanntlich auf eine dialektische Auseinanderlegung der Schönheitsidee in ihre Gegensätze nicht eingelassen, und daher waren die Bestrebungen seiner Schüler hauptsächlich auf eine Ausfüllung dieser Lücke gerichtet. Die erste Arbeit dieser Art ging von Weiße aus. Er faßte das Schöne überhaupt als die aufgehobene Wahrheit und zwar als das zum Anschauen oder Vorstellen umschlagende Denken sub specie aeterni. Dies ist ihm zugleich das Schöne als solches. Dieses läßt er nun aber wieder zu einer im Gegensatze zu sich selbst begriffenen Schönheit umschlagen und in dieser unterscheidet er abermals drei Arten, nämlich: 1) die Erhabenheit als eine gegen sich selbst gekehrte Schönheit: ein Untergang, den die Schönheit darum erleide, um in dem Momente des Untergangs selbst in höherer Gestalt wieder aufzustehen; 2) die Häßlichkeit als der absolute Widerspruch im Schönen, und 3) das Komische als Wiederherstellung aus der Häßlichkeit oder aus dem Widerspruch der ästhetischen Idee gegen sich selbst. — Dieser Weiße'schen Gliederung am ähnlichsten ist die von Ruge. Auch er unterscheidet zunächst zwei Arten des Schönen, eins von positivem und eins von mehr oder minder negativem Charakter, betrachtet jedoch das letztere nicht wie Weiße als einen Abfall vom positiv Schönen, sondern umgekehrt als eine sich suchende Schönheit, nimmt also hiemit die Solger'sche Ansicht über das Erhabene wieder auf. Die sich suchende Schönheit manifestirt sich alsdann nach ihm in drei Formen. Diese sind: A. die Erhabenheit, Erhebung zu der Idee, Sieg des Ewigen in Wahrheit und Schönheit. Verklärung des Unwahren zu seiner Wahrheit. B. Die Versunkenheit, Abfall der Idee von sich, Sieg der Endlichkeit in Bosheit und Häßlichkeit. Trübung, Verdunklung der Wahrheit. C. Erheiterung, Wiedergeburt aus der Trübung, wiederaufblickende Schönheit, der Geistesblitz der Besinnung in den getrübten Geist, das Komische. — So sehr sich in diesen beiden Theorien das Bestreben kund giebt, dem Begriff des Schönen eine dem Hegel'schen Trilogismus entsprechende Gliederung abzugewinnen, wurzeln sie doch beide noch im Burke-Kantischen Dualismus und ihr Fortschritt besteht nur darin, daß sie die mit dem eigentlich Schönen in Widerspruch befindliche Form des Schönen nicht bloß als „Erhabenes“ fassen, sondern ihm drei Formen: das Erhabene, Häßliche und Komische abgewinnen. In ihrer Gesammtheit erscheinen aber dieselben durchaus noch als bloßer Gegensatz des Schönen, mithin als etwas nicht innerhalb, sondern außerhalb des Schönen Liegendes, und die eine Theorie unterscheidet sich von der andern nur dadurch, daß Ruge die gegensätzliche Schönheit vor, Weiße dagegen hinter die eigentliche Schönheit legt, Jener mithin in ihr eine sich suchende, Dieser eine über sich hinausgehende oder von sich abfallende und sich wiederfindende Schönheit sieht. Beide haben also, um die Arten des Schönen zu finden, die Begriffssphäre des Schönen geradezu verlassen; was sie als Arten des Schönen aufstellen, ist mithin, genau betrachtet, etwas Nicht-Schönes: denn etwas, was entweder noch nicht oder nicht mehr das Schöne ist, hat doch auf den Namen des Schönen selbst unmöglich einen Anspruch. Aus dieser Erhebung des Nichtschönen zu einer Art des Schönen erklärt

es sich denn auch wie beide dazu gekommen sind, sogar das entschieden Häßliche und zwar als solches für eine Art des Schönen zu erklären und es mit dem Erhabenen und Komischen in Reihe und Glied zu stellen. Diese Ansicht, die noch neuerdings in der „Aesthetik des Häßlichen" von Rosenkranz nicht ganz überwunden ist, muß aber als die extremste Verirrung, die im Gebiet der Aesthetik überhaupt vorgekommen ist, betrachtet und als der schlagendste Beweis für die in der Einleitung und in der Anmerkung zu §. 7 erörterte Unbrauchbarkeit und Gefährlichkeit der Hegel'schen Kategorien angesehen werden. Allerdings können auch solche Dinge, die uns gewöhnlich als häßliche erscheinen, zur Erzeugung ästhetischer Effecte benutzt und insofern zu schönen verklärt werden. Dies ist schon von Lessing erkannt und im „Laokoon" (XXIII—XXV.) erörtert worden. Aber sein klarer Sinn ist weit von einer ähnlichen Verirrung und Confusion der Begriffe fern geblieben. Er sagt: „Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein, aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse gemischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß. Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche." Hieraus geht deutlich hervor, daß er die Häßlichkeit nicht als solche, sondern nur sofern sie gleichsam aufhört, Häßlichkeit zu sein oder als bloßes Ingrediens für etwas im Gebiet des Schönen mit Vorkommendes ansieht, und eine andere Bedeutung kann ihr auch schlechterdings nicht beigelegt werden, wenn nicht etwa die im Häßlichen und Gräßlichen sich gütlich thuenden afterromantischen oder, wie Tieck sagt, im „Rohen mantschenden" Ausartungen der Phantasie und Kunst von der Wissenschaft sanctionirt werden sollen; eine Versündigung aber nicht bloß gegen die Kunst, sondern auch gegen die Logik ist es, geradezu den Begriff des Häßlichen, das Häßliche als Häßliches für eine besondere, für sich berechtigte Art des Schönen zu erklären. Das Häßliche hat im Reich des Schönen gar keinen Platz; denn wo ein Häßliches schön zu sein scheint, ist es entweder kein wirklich Schönes, oder kein Häßliches mehr, sondern dient nur zur Folie und Hebung des Schönen durch den Gegensatz, oder ist bereits in ein Komisches oder Tragisches verwandelt worden. Das Verdienst, dies klar erkannt und das Häßliche als eine besondere Art des Schönen wieder aus der Aesthetik hinausgeworfen zu haben, gebührt Vischer, wie denn dieser überhaupt die Gliederung des Schönen wesentlich gefördert hat und namentlich bestrebt gewesen ist, die Gegensätze im Schönen als eine Bewegung im Schönen, nicht als eine Bewegung über das Schöne hinaus oder nach dem Schönen hin zu erklären — freilich ohne noch denjenigen Standpunkt zu finden, der ihn über den Kantischen Dualismus völlig hinauszuheben vermochte. Auch er nämlich unterscheidet zunächst nur zwei Formen des Schönen, nämlich das einfach Schöne und das Schöne im Widerstreit seiner Momente; von diesen gilt ihm aber das erste zugleich als das Schöne überhaupt oder als der Gattungsbegriff des Schönen, und es steht daher merkwürdigerweise zum zweiten einerseits im beigeordneten, andererseits im übergeordneten Verhältnisse, er unterscheidet, indem er darüber spricht, nicht diejenigen Merkmale, welche dem Schönen, sofern es das Schöne der zweiten Art mit umfaßt, zukommen, von denjenigen, welche ihm nur gebühren, sofern es sich als das Schöne im engeren Sinne von dem widerstreitenden Schönen unterscheidet. Bei diesem Verfahren geht ihm aber in gewissem Sinne der Gattungsbegriff wieder verloren, das Einfach-Schöne sinkt ihm zu einem bloßen Gegensatze des „Schönen im Widerstreit seiner Momente" herab; weil er aber im Einfach-Schönen zugleich das Schöne überhaupt sieht, weist, bei Licht betrachtet, doch auch er wieder das „Schöne im Widerstreit" aus dem Gebiet des Schönen hinaus und fällt in den alten Dualismus zurück. Dies zeigt sich noch deutlicher, wenn man das „Schöne im Widerstreit" seiner inneren Gliederung nach verfolgt und mit dem Begriff des einfachen Schönen vergleicht. In jenem nämlich unterscheidet er drei Formen: A. das Erhabene,

B. das Komische und C. Rückkehr des Schönen in sich aus dem Widerstreit seiner Momente; hiebei muß aber sogleich bemerkt werden, daß die letzterwähnte Form nicht als eine besondere Art des Schönen, sondern eben nur als ein Schlußmoment ohne selbstständige Bedeutung hingestellt wird. Genau genommen zerfällt also auch sein im Widerstreit befindliches Schönes wieder nur in zwei Formen: das Erhabene und das Komische, und wir begegnen hier also abermals einem Dualismus. Sehen wir nun zu, wie er das Erhabene und Komische vom Einfach-Schönen unterscheidet. Dieses gilt ihm als „die Idee in der Form begränzter Erscheinung" und er fügt ausdrücklich hinzu: „Es ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre." Es ist also augenscheinlich, daß er als Grundbedingung des Schönen eine vollkommene Congruenz der sinnlichen Erscheinung und der Idee hinstellt. Zwar giebt er diese Bestimmung nur für das Einfach-Schöne; aber da sich eine allgemeinere schlechterdings nicht bei ihm findet, er auch nirgends auf eine solche hindeutet und von dieser aus Alles entwickelt, so nimmt er sie unstreitig auch für das Schöne überhaupt an. Wie bestimmt er nun in Vergleich hiemit das Erhabene und Komische? Er betrachtet beides als ein Schönes im Widerstreit seiner Momente und zwar jenes als ein solches, in welchem die Idee über die sinnliche Erscheinung hinauswächst, dagegen dieses als ein solches, in welchem umgekehrt die sinnliche Erscheinung das Uebergewicht über die Idee erhält. Das Gemeinsame für beide besteht also darin, daß sich in ihnen Idee und Erscheinung nicht mehr decken, daß die vollkommene Congruenz des Bildes mit der Idee in ihnen nicht enthalten ist. Wenn wir nun diese Begriffe des Erhabenen und Komischen mit jenem Begriffe des Schönen vergleichen — können wir sie dann noch als Arten oder Gegensätze, die innerhalb des Schönen liegen, betrachten? — Offenbar nicht! Denn wenn das Wesen des Schönen in der Congruenz der Idee und der Erscheinung beruht, kann Dasjenige, dessen Wesen in der Incongruenz dieser Elemente wurzelt, doch unmöglich ebenfalls als etwas Schönes gelten. Es ist also augenscheinlich, daß auch Vischer die Modificationen des Schönen noch nicht unter dem Begriff des Schönen zu subsummiren noch aus ihnen abzuleiten gewußt hat, daß vielmehr auch er nur dadurch zu ihnen gelangt, daß er den ursprünglich gesetzten Begriff des Schönen wieder aufhebt. Dieser Widerspruch fällt zwar dann weg, wenn man annimmt, daß er die vollkommene Congruenz nur als eine Bedingung für das Einfach-Schöne hingestellt habe. Nimmt man aber dies an, so sucht man vergeblich bei ihm nach einem Gesammtbegriffe des Schönen, welcher das Einfach-Schöne, Erhabene und Komische gleichmäßig umfaßte. Jedenfalls also gewährt die Vischer'sche Gliederung des Schönen noch nicht diejenige Befriedigung, die wir vom rein-logischen Standpunkte verlangen.

Aber auch, wenn man die gegebenen Begriffsbestimmungen von Seiten des Inhalts betrachtet und mit Dem, was sie bestimmen sollen, vergleicht, erwecken sie mancherlei Bedenken. Erhaben soll Dasjenige sein, in welchem die Idee über die Erscheinung hinausragt. Nimmt man hier Idee in demselben Sinne, in welchem sie Vischer selbst in seiner Erörterung des Einfach-Schönen nimmt, nämlich als das die Erscheinung nach sich bildende Gestaltungsprincip, als die im Einzelnen sich bethätigende Kraft der Gattung: so entspricht die Bestimmung des Erhabenen gerade dem Gegentheil von Dem, was man erhaben zu nennen pflegt: denn es leuchtet ein, daß ein Object, dessen Erscheinung hinter der in ihm schaffenden Idee, hinter dem Gattungstypus zurückbliebe, uns nicht als erhaben, sondern umgekehrt als kleinlich erscheinen würde. Natürlich kann es Vischer so nicht gemeint haben; er versteht vielmehr hier unter der Idee nicht das die Erscheinung nach sich formende Gestaltungsprincip, nicht die Causa, sondern umgekehrt den Effect der Erscheinung, das im anschauenden Subject hervorgerufene Bild der Erscheinung, welches allerdings im Erhabenen stets größer ist als die Erscheinung in ihrer Realität, weil es das an sich bei aller Größe Endliche als ein wirklich Unendliches darstellt. So genommen ist die Bestimmung

richtig, aber es mangelt ihr jede Andeutung der Qualitäten, wodurch eine Erscheinung diesen Effect bewirkt, und abgesehen hievon erscheint es doch jedenfalls als etwas dem nothwendig consequenten Gang der Wissenschaft Widersprechendes, wenn hier plötzlich unter der Idee etwas ganz Anderes als bei der Bestimmung des Einfach-Schönen verstanden wird. Ganz ebenso verhält es sich nun auch mit der Bestimmung des Komischen: denn ein Object, in welchem die sinnliche Erscheinung über das ursprüngliche Gestaltungsprincip oder den Gattungstypus hinauswüchse, würde uns eher im Lichte der Erhabenheit und Größe, als in dem der Lächerlichkeit erscheinen — es müßte sich denn das Hinauswachsen wie bei dem sich aufblähenden und zerplatzenden Frosche in der Fabel als ein mißlungener Versuch darstellen; in diesem Falle aber erweist sich auch die Erscheinung nicht wirklich größer und stärker, sondern im Gegentheil kleiner und schwächer als die Idee. Auch hier also muß man die Idee in einem anderen Sinne als in dem ursprünglich von Vischer gebrauchten auffassen; doch will sie hier auch im Sinne von „Effekt“ oder „ausstrahlender Idee“ nicht recht passen: denn wenn es auch richtig ist, daß das komische Object in seiner Realität nie so klein ist als in der Vorstellung des Lachenden, so ist doch dies eigentlich nicht der Punkt, worüber wir lachen. Vischer faßt daher auch das Prävaliren der Erscheinung über der Idee hier wieder in wesentlich anderem Sinne, als in welchem er beim Erhabenen das Ueberwachsen der Idee über die Erscheinung nahm, nämlich als ein sich Geltendmachen des Rein-Singulären und Zufälligen gegen das Allgemeine und Nothwendige, und so sieht er sich also genöthigt, mehrmals von dem ursprünglich eingeschlagenen Wege abzuweichen, um zu Dem, was er erreichen will, hin zu gelangen.

Endlich zeigen sich bei Vischer die Nachwirkungen des Burke-Kantischen Dualismus auch noch darin, daß er immer noch daran festhält, das Erhabene als eine Hauptmodification des Schönen zu betrachten und dem Tragischen bloß die Bedeutung einer Unterart desselben zu geben, während doch das auf die historische Entwicklung der Poesie sich stützende natürliche Gefühl ganz entschieden im Tragischen den eigentlichen Gegensatz zum Komischen und in diesen beiden zusammengenommen einen Gegensatz zum Einfach- oder Rein-Schönen, wie es sich z. B. in dem zwischen der Komödie und Tragödie in der Mitte stehenden Schauspiel darstellt, zu erblicken pflegt. Allerdings lassen sich die allgemein üblichen Kategorien nicht immer vor der Wissenschaft rechtfertigen; im Allgemeinen aber liegen ihnen doch größtentheils richtige Unterscheidungen zum Grunde und man thut jedenfalls gut, nicht eher von ihnen abzuweichen, als bis man sich ihre Unhaltbarkeit vollständig ins Klare gebracht hat; hier aber lag um so weniger ein Grund dazu vor, da schon die in der Gefühlswelt herrschenden Gegensätze von Scherz und Schmerz, von Lustigkeit und Traurigkeit, Heiterkeit und Betrübtheit u. s. w. den zwischen beiden in der Mitte liegenden Gefühlen gegenüber darauf hindeuteten, daß die Gegensätze des Komischen und Tragischen dem Rein-Schönen gegenüber keine willkührlichen seien und daß namentlich im Reich des Aesthetischen, das ja mit der Gefühlswelt fast identisch ist, nicht von ihnen abgewichen werden dürfe. Dazu kommt, daß im Tragischen Momente liegen, welche dem Begriff des Erhabenen geradezu fremd sind, zumal wenn man an die milderen Formen des Tragischen, z. B. an das Rührende denkt; und daß umgekehrt das Erhabene Seiten besitzt, die es dem Begriffe des Rein-Schönen gerade ebenso nahe stellen, wie dem Begriffe des Tragischen und namentlich von einem Widerstreit der Erscheinung mit der Idee nur wenig oder nichts bemerken lassen. Es ist also natürlich, daß die Ableitung der für das Tragische wesentlichen Bestimmungen sich nur in ziemlich künstlicher und gezwungener Weise bewerkstelligen läßt. Daß man trotz alledem darauf gefallen ist, innerhalb der Aesthetik das Erhabene als Hauptbegriff und als Gegensatz zum Komischen aufzustellen, hat seinen Grund einerseits in dem ziemlich aphoristischen Räsonnement Burke's, andererseits in der allerdings wahren Thatsache, daß das Erhabene der diametrale, polartige Gegensatz des Komischen ist. Dieser Umstand spricht aber keineswegs für, sondern gegen die Eintheilung des Schönen in ein Einfach-Schönes, ein Erhabenes und Komisches: denn durch einen diametralen Gegensatz wird, wie Fig. 1 veranschaulicht, eine Begriffssphäre in zwei das

Ganze erschöpfende Hälften getheilt und es bleibt mithin für ein Drittes (wie hier das Einfach-Schöne) kein Platz mehr übrig. Gilt es, einen Begriffskreis nach dem eben so naturgemäßen, als wissenschaftlichen Princip der Trichotomie einzutheilen, so können die Gegensätze durchaus nicht in Form von diametralen, sondern stets nur in Form von divergirenden Radien erscheinen, vorausgesetzt daß nicht der eine Theil gerade noch einmal so groß als die beiden anderen ausfallen soll.

Hieraus wie aus der ganzen vorangeschickten historischen Uebersicht wird man erkennen, warum ich mich mit den bisherigen Versuchen, das Schöne wissenschaftlich zu gliedern und demgemäß die Modificationen desselben zu bestimmen, nicht habe befreunden können und welche Bedingungen ich mir gestellt habe, um eine befriedigendere Eintheilung des Schönen zu liefern. In wie weit mir dies gelungen, müssen Andere entscheiden; indessen hoffe ich, daß sie sich ebensosehr durch Einfachheit, Natürlichkeit und klare Uebersichtlichkeit, wie durch ihre strenge Uebereinstimmung mit den Gesetzen der Logik und Dialektik, durch das symmetrische Verhältniß und die gegenseitige Beziehung ihrer Glieder wie durch die Entwicklungsfähigkeit und Anwendbarkeit der durch sie festgestellten Begriffe empfehlen werde. In letzter Beziehung mache ich hier vorläufig darauf aufmerksam, wie genau u. A. die verschiedenen Modificationen der Farben und Vocale, sowie auch anderer Sinnenreize mit ihnen correspondiren und gebe hier mit Verweisung auf den Abschnitt „Ueber das Reizende" eine schematische Uebersicht derselben.

Modificationen

des Schönen:	des Lichts überhaupt:	des farbigen Lichts:	des Lauts überhaupt:	des A-Lauts:
Das **Rein-Schöne**;	das Farbige;	das Rothe	**a**	**a**
Das Reizende;	das Falbe;	das Orangefarbige	ai	ä
Das **Komische**;	das Weiße;	das Gelbe	**i**	**e**
Das Humoristische;	das Graue;	das Grüne	ui	ö
Das **Tragische**;	das Schwarze;	das Blaue	**u**	**o**
Das Erhabene;	das Braune;	das Violette	au	å

Um den Rückblick auf die Deduction des Rein-Schönen, Komischen und Tragischen aus den Urkategorien zu erleichtern, stelle ich hier die wesentlichsten der Trilogien noch einmal zusammen:

Grundformen oder Modificationen

des Seins überhaupt:	der Gottheit:	der Welt:	des Geistes:	der Idee:	der Seele:	des Geistestriebes:
Sein für sich = Sein;	Gott;	Geist;	Idee;	Begriff = Wahrheit;	Erkenntniß;	Wissenschaft;
Sein für Andres = Scheinen;	Welt;	Natur;	Seele;	Anschauung = Schönheit;	Gefühl;	Kunst;
Sein für Alles = **Werden**;	Weltregierung;	Weltgeschichte;	Geistestrieb;	Tendenz = Gutheit;	Wille;	Prakt. Leben.

der **Scheinhaftigkeit**:	der **Vollkommenheit**:	des **Schönen**:
Form;	Principielle Vollkommenheit;	das Rein-Schöne.
Reiz;	Transitorische Vollkommenheit;	das Komische.
Größe;	Teleologische Vollkommenheit;	das Tragische.

C. Analysis des Schönen in seine verschiedenen Manifestationen.

§. 128.

Alle im vorangehenden Abschnitt aufgezählten Modificationen, so wie auch diejenigen, die sich wiederum aus diesen entwickeln lassen, sind sämmtlich nur Modificationen des Schönen, sofern dasselbe als Qualität an den verschiedenen Erscheinungen, d. i. als Schönheit gedacht wird. Mithin sind auch sie selbst nur Qalitäten oder ein Inbegriff von Qualitäten an Erscheinungen, nicht aber die Erscheinungen selbst, d. h. sie sind nur der Complex Desjenigen, was die Erscheinungen für das antithetische Subject, also für den reflectirenden und namentlich für den empfindenden Geist sind, nicht aber Dasjenige, was sie für sich selbst und für den erkennenden, von sich selbst abstrahirenden und ganz im Object aufgehenden Geist sind. Wenn wir daher eine Erscheinung entweder überhaupt als ein Schönes oder insbesondere als ein Rein-Schönes, Komisches, Tragisches rc. fassen, ergreifen wir damit keineswegs schon Das, was sie an und für sich ist; wir erfahren zwar von ihrer Größe, ihrer Form, ihrem sinnlichen Eindruck u. s. w., aber ihr innerster Kern, ihr substanzielles Selbst, kurz ihr Sein und Wesen bleibt uns verborgen; wir können nicht einmal sagen, welcher Classe, Gattung, Art rc. der besonderen, selbstständigen Wesen sie angehört, z. B. ob sie Mineral, Pflanze, Thier rc. ist, geschweige denn, daß wir sie als Individuum, als eine von allen übrigen Erscheinungen bestimmt unterschiedene Einzelerscheinung bestimmen könnten. Es leuchtet ein, daß dies ein Mangel ist und zwar nicht bloß für den Geist überhaupt, sondern auch insbesondere für den empfindenden. Denn ist auch die Erfassung des Seins und Wesens einer Erscheinung zunächst nur Sache für den erkennenden, also nicht für den auf das Schöne, sondern für den auf das Wahre gerichteten Geist: so geht doch, sobald nicht in den unmittelbar für das Subject wahrnehmbaren Qualitäten der Erscheinung auch das Wesen der Erscheinung mit wahrgenommen wird, auch für die Empfindung eine Seite der Erscheinung und zwar die wesentlichste verloren, die Erscheinung ist somit für das empfindende Subject noch nicht vollkommen vorhanden und sie erfüllt mithin, indem sie sich bloß als schön überhaupt oder als komisch, tragisch rc. insbesondere darstellt, noch nicht Das, was das Schöne zu erfüllen hat.

§. 129.

Zu diesem ersten Mangel gesellt sich ein zweiter. Jede Erscheinung ist nämlich außer Dem, was sie für das empfindende Subject und was sie für sich selbst ist, noch ein Drittes, nämlich etwas für das Allgemeine, d. h. sie besitzt außer ihrer eigentlichen Scheinhaftigkeit und außer ihrem Wesen, auch noch eine Tendenz, eine positive oder negative Richtung auf das Absolute, welche durch das Schöne, so lange dasselbe eben nur als

Inbegriff der scheinhaften Qualitäten gefaßt wird, noch nicht zum Ausdruck gelangt. Nun gehört zwar die Tendenz einer Erscheinung zunächst nicht in das Gebiet des Schönen, sondern in das Gebiet des Guten; aber nichts desto weniger muß es an einer Erscheinung nicht bloß als ein ethischer, sondern auch als ein ästhetischer Mangel erscheinen, sobald in der Scheinhaftigkeit nicht auch der Zweck der Erscheinung mitausgedrückt ist: denn die Erscheinung geht ja in diesem Falle noch nicht ganz in unsere Empfindung über, sie stellt sich mithin nicht als vollkommene Erscheinung dar und erfüllt mithin gerade dann, wenn sie sich streng auf die ästhetische Wirkung beschränkt, die dem Schönen unerläßlichste Bedingung nicht.

§. 130.

Hieraus erhellt, daß eine Erscheinung, wenn sie sich wirklich als schön bewähren soll, nicht einseitig im Begriff des Schönen verharren, sondern nach zwei Seiten hin darüber hinausdeuten muß. Einerseits nämlich muß sie in und mit dem Schönen zugleich das Wahre darstellen, d. h. sie muß uns, indem sie zu uns als ein Scheinhaftes in unmittelbar-sinnliche Wechselbeziehung tritt, zugleich ihr Sein und Wesen, ihre Substanzialität zur Anschauung bringen; andererseits muß sie im Schönen zugleich das Gute offenbar machen, d. h. sie muß uns in ihrer Scheinhaftigkeit zugleich ihre Zweckmäßigkeit, ihr Eingreifen in das dreieinige Ganze vor Augen stellen. Erfüllt eine Erscheinung diese beiden Bedingungen nicht, so wird sie, auch wenn sie die vollendetste Form, den höchsten Reiz, die imposanteste Größe — kurz alle Qualitäten der Schönheit besitzt, nicht auf die Dauer als schön erscheinen können, sondern höchstens einen flüchtigen, rasch vorübergehenden ästhetischen Eindruck zu machen im Stande sein — wie uns z. B. die geschmackvollsten Arabesken, die reizendsten Farbenspiele, die wohlklingendsten Lautverbindungen rc. augenblicklich als leere Spielereien erscheinen, sobald wir mit ihnen keinen Begriff von ihrem eigentlichen Wesen und ihrem Zweck verbinden können. Vgl. Kant. Kr. i. U. S. 74 fgg.

§. 131.

Es muß also das Schöne, wenn es sich als ein Schönes bewähren soll, außer unserer Empfindung nothwendig mittelst der Empfindung auch unsere Erkenntniß und unseren Willen befriedigen. Es darf sich daher nicht bloß als ein Complex von Qualitäten, nicht bloß als rein-schön, tragisch, komisch rc. darstellen, sondern es muß sich daneben auch einerseits als ein Substanzielles, Wesentliches, andererseits als ein Zweckmäßiges, Teleologisches zeigen — und zwar, ohne dabei aus seiner ihm eigenthümlichen Sphäre herauszugehen — ohne damit aus dem Begriffe des Schönen in den Begriff des Wahren oder Guten umzuschlagen. Daß das Schöne diese Bedingung erfüllen kann, beruht auf der jedem Besonderen und Einzelnen inwohnenden Fähigkeit, in sich und seiner Besonderheit wieder das Allgemeine und mit dem Allgemeinen zugleich das außer und neben ihm Seiende, das es Begränzende und Ausschließende darzustellen. Vermöge dieser Fähigkeit ist auch

das Schöne im Stande, in seinem ihm eigenthümlichen Wesen, d. h. in dem Inbegriff von Qualitäten, durch welche es als schön erscheint, zugleich die Substanz und den Zweck zu enthüllen und die Empfindung nicht bloß als solche, d. h. sofern sie Empfindung im Gegensatz zur Erkenntniß und zum Willen ist, sondern auch als psychische Kraft überhaupt, d. h. sofern sie die Erkenntniß und den Willen mitumfaßt, also nach §. 52 den sogenannten sens commun und das Gewissen, das intellectuelle und moralische Gefühl zu befriedigen.

§. 132.

Sobald nun das Schöne in dieser Weise sich darstellt, wird es nicht mehr bloß als „Vollkommenheit an einer Erscheinung" gefaßt, sondern als „vollkommene Erscheinung selbst", und zwar in seiner Totalität geradezu als Allerscheinung oder Kosmos schlechthin, in seiner Vereinzelung und Zersplitterung aber als Nachbildung des Kosmos in den einzelnen Theilen und Momenten des Kosmos. Da nun die Nachbildung des Kosmos von jedem einzelnen Punkte oder Momente des Kosmos aus nothwendig eine verschiedene ist: so zerfällt das als Kosmos gedachte Urschöne nothwendig in eine unendliche Masse verschiedener Nachbildungen des Urschönen, und wir haben daher außer den bereits entwickelten Modificationen des Schönen noch eine unendliche Reihe von Manifestationen des Schönen zu unterscheiden, deren Unterschiede nicht als auf dem qualitativen, sondern als auf dem substanziellen oder teleologischen Charakter des Schönen beruhend gedacht werden.

§. 133.

Da der Urtypus aller dieser substanziellen und teleologischen Manifestationen der Kosmos ist, so versteht es sich von selbst, daß eine Classification derselben sich nothwendig an die Gliederung des Kosmos selbst anschließen muß. Da sich aber der Kosmos selbst den ursprünglichen Kategorien gemäß nothwendig in drei Grundformen darstellt, nämlich 1) als Makrokosmos, 2) als Mikrokosmos und 3) als makrokosmische Entfaltung des Mikrokosmos, d. i. als Weltgeschichte: so haben wir auch unter den verschiedenen Manifestationen des Schönen nothwendig drei Hauptclassen zu unterscheiden, nämlich:

1) makrokosmische, d. h. solche, welche die Idee des Makrokosmos oder der Natur im Allgemeinen darstellen;
2) mikrokosmische, d. h. solche, welche die Idee eines Mikrokosmos oder eines innerhalb des Makrokosmos sich in sich abschließenden und concentrirenden Einzelwesens oder Individuums zur Anschauung bringen;
3) weltgeschichtliche, d. h. solche, welche die Idee eines sich zum Makrokosmos entfaltenden Mikrokosmos, d. i. die Geschichte eines Individuums versinnlichen.

§. 134.

In die Classe der makrokosmischen Manifestationen fallen die verschiedenen Bilder des Weltgebäudes und des Naturlebens. Da die Verschiedenheit dieser Bilder vorzugsweise durch Ort und Zeit bedingt ist, so unterscheiden wir sie einerseits nach den verschiedenen Weltgegenden, nach Land und Wasser, nach Boden, Klima, Vegetation, Bevölkerung ꝛc., andererseits nach den verschiedenen Tages- und Jahreszeiten, nach den verschiedenen Culturzuständen, nach geschichtlichen Perioden und Epochen ꝛc., und wir benennen sie demnach als Bilder des Nordens und Südens, als Land- oder Seegemälde, als Sommer- oder Winter-, Tag- oder Nachtbilder u. s. w.

§. 135.

In die Classe der mikrokosmischen Manifestationen gehören alle diejenigen Erscheinungen, die sich innerhalb der allgemeinen, elementarischen Natur von ihr absondern und sich aus einem Keim heraus und um einen Kern und Mittelpunkt herum zu selbstständigen Gebilden und Wesen zu concentriren suchen. Auch unter diesen sind natürlich wieder verschiedene Classen, Gattungen und Arten zu unterscheiden, die sich, je nachdem sie den Drang nach Selbstständigkeit in höherem oder geringerem Grade realisiren, als mehr oder minder vollendete Stufen der mikrokosmischen Bildungen darstellen. Als die drei Hauptstufen erscheinen hiebei die mineralischen, vegetabilischen und animalischen Gebilde, von welchen jede die Abschließung und Concentration oder, mit einem Worte, die Individualisation auf andere und neue und zwar auf immer vollkommnere Weise darstellt, bis sie endlich im Menschen, dem vollkommensten der animalischen Gebilde, ihre Culmination und Vollendung erreicht.

§. 136.

In die Classe der weltgeschichtlichen Manifestationen endlich gehören alle Erscheinungen des mikrokosmischen, namentlich des menschlichen Lebens, mithin alle Entwicklungsmomente der Individualität, alle Gedanken, Gefühle und Bestrebungen, sofern sie sich in Wort oder That offenbaren, alle Entfaltungen des Charakters, alle Acte des persönlichen, häuslichen, socialen, politischen und religiösen Lebens — kurz alle Handlungen und Begebenheiten, wie sie sich nach den verschiedenen Persönlichkeiten, Nationalitäten, historischen Zuständen ꝛc. in unendlicher Mannigfaltigkeit darstellen.

§. 137.

Da sich die Eintheilung des Schönen in makrokosmische, mikrokosmische und welthistorische Manifestationen nicht auf die Qualität des Schönen, sondern auf den substanziellen, realen Inhalt desselben bezieht, so fällt sie, wie aus dem Obigen hervorgeht, nothwendig mit den wissenschaftlichen, d. h. auf logischen Principien beruhenden Eintheilung des kosmischen Stoffes überhaupt zusammen und darf daher von der Aesthetik aus der Kosmologie vorausge-

setzt werden. Da sich jedoch die Kosmologie in der Regel nur mit Anordnung des natürlichen Stoffes zu beschäftigen pflegt, so muß hier wenigstens bemerkt werden, daß auch der künstlerisch verarbeitete Stoff derselben Classification unterliegt und daß mithin auch die Kunstwerke, namentlich diejenigen, deren substanzieller Gehalt gänzlich in der Darstellung des Schönen aufgeht, in makrokosmische, mikrokosmische und weltgeschichtliche zu scheiden sind.

§. 138.

Hieraus erhellt, daß auch die Kunst selbst, je nachdem sie Werke dieser oder jener Art zu schaffen sucht, dreifachen Charakters ist, und daß sie mithin — während sie sich den qualitativen Modificationen des Schönen gemäß in Harmonik, Komik und Tragik spaltete — rücksichtlich der substanziellen Manifestationen in eine Makrokosmik, Mikrokosmik und Historik auseinandergeht, deren jede, je nachdem sie ihre Werke rein-optisch oder rein-akustisch oder optisch-akustisch darstellt, wieder dreifach erscheinen kann, nämlich:

1) **Makrokosmik** als Baukunst, Musik und Tanzkunst;
2) **Mikrokosmik** als Skulptur, Gesang und Meloplastik;
3) **Historik** als Malerei, Poesie und Schauspielkunst.

Da das Nähere hierüber im dritten Theile dieser Schrift gebracht werden wird, so möge hier nur noch bemerkt werden, daß natürlich jeder der obgenannten Künste das Bestreben inwohnt, in sich selbst und in ihrer Besonderheit wieder die gesammte Kunst darzustellen und folglich in sich auch die übrigen Künste zu wiederholen. Am stärksten herrscht dieses Bestreben naturgemäß in den drei welthistorischen Künsten, weil es eben im Charakter derselben liegt, die mikrokosmischen und makrokosmischen in sich zu vereinigen. So gewinnt z. B. in der Landschaftsmalerei und in der landschaftlichen Poesie das makrokosmische, in der Porträtmalerei und Personalbeschreibung dagegen das mikrokosmische Element bedeutend das Uebergewicht, weßhalb sie denn auch, wenn sie allein und selbstständig auftreten und wenn nicht in ihnen das historische Element der Entwicklung wirksam hervortritt, als nur einseitige und minder vollendete Formen der Malerei und Poesie aufzufassen sind.

§. 139.

Wenn im Vorangehenden das Substanziell-Schöne überhaupt als gleichbedeutend mit der Welt, die besonderen Manifestationen des Substanziell-Schönen aber als zusammenfallend mit den besonderen Erscheinungen der Welt bezeichnet worden sind: so kann dies zu dem Schlusse Veranlassung geben, als ob zwischen einer Erscheinung schlechthin und einer schönen Erscheinung ganz und gar kein Unterschied gesetzt werde und als ob mithin jede beliebige Erscheinung, weil nothwendig ein Stück der Allerscheinung auch als eine schöne Erscheinung zu fassen sei. Dieser Schluß ist aber ein irrthümlicher. Denn wenn als das Schöne überhaupt die Welt bezeichnet ist, so folgt zwar nothwendig, daß alle einzelnen Manifestationen des Schönen nur innerhalb der Welt und mithin nur einzelne Erscheinungen der Welt sein können; aber ebenso nothwendig er-

giebt sich daraus, daß nur diejenigen Erscheinungen der Welt das Substanziell-Schöne überhaupt in sich darzustellen vermögen, die sich in ihrer Besonderheit wieder als Bilder und Exemplare der Welt im Ganzen manifestiren.

§. 140.

Die erste und unerläßlichste Bedingung also, die an eine Erscheinung, die für ein Schönes gelten soll, gestellt werden muß, ist die: Sie muß sich trotz ihrer Particularität und innerhalb ihrer Particularität durch den allgemeinen Complex ihrer scheinhaften Qualitäten dem reciproken Subjecte als eine Welt in sich oder als eine Wiederholung der Allerscheinung im Einzelnen darstellen.

§. 141.

Da nun aber eine Einzelerscheinung niemals die Welt schlechthin, sondern immer nur eine Welt in besonderer Form, also entweder eine makrokosmische, mikrokosmische oder weltgeschichtliche Offenbarung der Welt sein kann: so hat sie, wenn sie für schön gelten soll, außer jener ersten Bedingung nothwendig noch eine zweite zu erfüllen; nämlich sie muß sich, je nachdem sie dieser oder jener Classe der Erscheinungen angehört, entschieden, d. h. nicht bloß in ihrer Gesammtheit, sondern auch in allen ihren einzelnen Qualitäten als ein Abbild entweder des Makrokosmos oder des Mikrokosmos oder der Weltgeschichte darstellen. Erfüllt sie diese Bedingung nicht, d. h. läßt sie uns darüber im Umbestimmten, welcher der genannten Classen sie angehört, so können wir sie zwar für qualitativ-schön, aber nicht für etwas Substanziell-Schönes erklären: denn sie gewährt uns noch nicht die Anschauung Dessen, was sie für sich und im Zusammenhange des Ganzen ist, hat mithin noch nicht ihr ganzes dreieiniges Leben, d. i. ihr Sein, ihr Scheinen und ihr Werden, in das Scheinen aufgenommen und kann folglich auch nicht als ein Bild der absolut-vollkommenen Erscheinung oder der Welt-schlechthin aufgefaßt werden.

§. 142.

Hieraus geht hervor, daß eine einzelne Erscheinung die erste Bedingung niemals unmittelbar, sondern immer nur durch die Erfüllung der zweiten erfüllen kann. Aber auch diese zweite kann eine einzelne Erscheinung nicht unmittelbar befriedigen: denn da auch der Makrokosmos wieder in eine unendliche Masse von verschiedenen Ansichten des Makrokosmos, der Mikrokosmos aber wieder in verschiedene Classen, Gattungen, Arten ꝛc. von Mikrokosmen und endlich auch die Weltgeschichte in eine Reihe verschiedener Aeren, Perioden, Acte ꝛc. der Weltgeschichte zerfällt: so muß jede Einzelerscheinung nothwendig in irgend eine besondere Classe, Gattung, Art ꝛc. der Makrokosmen, Mikrokosmen oder Geschichten hineinfallen und nur als Glied einer solchen Classe, Gattung, Art kann sie sich als Makrokosmos, Mikrokosmos oder Weltgeschichte überhaupt darstellen. Soll daher eine Erscheinung als ein Substanziell-Schönes anerkannt werden: so muß sie außer den beiden ersten Bedingungen auch noch eine dritte erfüllen, nämlich sie muß

sich in dem Gesammteindruck wie in den Besonderheiten ihrer Scheinhaftigkeit als ein bestimmt ausgeprägtes, unverkennbares Bild derjenigen Classe, Gattung oder Art documentiren, welcher sie ihrem ersten und allgemeinsten Eindrucke nach angehört.

§. 143.

Suchen wir diese drei Bedingungen in eine zusammenzufassen, so werden wir sagen müssen: Eine Einzelerscheinung stellt sich als ein Substanziell-Schönes dann dar, wenn sie als solche, d. h. ohne ihre Einzelheit aufzugeben, in sich mit vollster Entschiedenheit ein Bild ihrer Art, durch dieses ein Bild der Gattung, durch dieses ein Bild der Classe, und so durch eine Reihe von Gemeinbildern zuletzt das Bild des Makkokosmos, des Mikrokosmos oder der Weltgeschichte und durch dieses das Bild des Weltalls überhaupt darstellt, oder kurz: wenn sie als Einzelstes durch eine Reihe von ineinanderaufgehenden Sonder-Gemeinbildern das allgemeinste Urbild, d. i. die Idee des Kosmos zur Anschauung bringt. Erfüllt eine Einzelerscheinung diese Bedingung nicht, läßt z. B. eine mikrokosmische Erscheinung unentschieden, ob sie zu den Mineralien, Pflanzen oder Animalien gehöre, oder, wenn zu den Animalen, ob sie Weichthier, Gliederthier oder Wirbelthier, oder, wenn letzteres, ob sie Fisch, Vogel oder Säugethier sei, oder, wenn Säugethier, ob Thier oder Mensch, oder, wenn Mensch, ob dieser oder jener Race angehörig ꝛc. ꝛc., kurz läßt sie beim Auf- oder Absteigen auf der Stufenleiter der Gemeinbilder irgend eine Sprosse der Leiter als schwankend, als den Fortschritt hemmend oder unsicher machend erscheinen: so wird dadurch der Zusammenhang des Einzelnen mit dem Ganzen und Allgemeinen zerrissen, das Bild des Universums zerstört und die Erscheinung kann mithin höchstens in einzelnen ihrer Qualitäten, aber nicht in ihrer Gesammtheit, nicht in ihrer Substanzialität und Wesentlichkeit, noch auch ihrer teleologischen Bedeutung nach die Idee des Schönen zur Anschauung bringen.

Diese Bestimmung ist so noch nicht gegeben. Bisher glaubte man, eine einzelne Erscheinung offenbare die dem Schönen nothwendige „Identität des Realen mit dem Idealen“ schon dadurch, wenn sie nur entweder mit dem sie zunächst umfassenden Art- und Gattungsbegriff, oder umgekehrt mit der höchsten aller Ideen, der Idee Gottes, im Einklange sei. Es springt aber in die Augen, daß weder das Eine noch das Andere für sich allein genügen kann. Denn reichte die Congruenz des Einzeldings mit seiner Art oder Gattung zur Schönheit aus, so würden auch die scheußlichsten Geschöpfe, weil sie ihrem Gattungstypus entsprechen, auf das Prädicat der Schönheit Anspruch haben. Wäre aber eine unmittelbare Uebereinstimmung des Einzelnen mit der Gottheit selbst zur Schönheit nothwendig, so würde schlechterdings gar keine Einzelerscheinung schön genannt werden können, weil das Einzelne als solches mit dem Unendlichen und Göttlichen nothwendig in einem incommensurablen Verhältnisse steht. Daher dürfte mit der oben gegebenen Bestimmung ein entschiedener Fortschritt zur Erkenntniß des wahren Sachverhalts gemacht sein, weil sie dem Einzelnen und dem Allgemeinen in gleichem Grade gereicht wird und zugleich den zwischen beiden bestehenden Causalzusammenhang oder lebendigen Kreislauf in

Betracht zieht, indem sie nur derjenigen Einzelerscheinung die Identität des Realen mit dem Idealen zuerkennt, welche uns die lebendige Strömung des Seins vom Allgemeinen durch alle Sphären der Besonderheit hindurch bis zum Einzelnen hin in möglichster Reinheit und Unverworrenheit zur Anschauung bringt.

§. 144.

Hieraus geht hervor, daß der Grund der Schönheit oder Häßlichkeit einer Erscheinung nicht bloß in der Beschaffenheit der Einzelerscheinung selbst, sondern auch in der Beschaffenheit ihrer Art oder Gattung zu suchen ist und daß mithin ein Wesen das Bild seiner Art vollkommen wiedergeben kann, ohne daß es darum schon als schön zu erscheinen braucht. Wenn aber die Frage aufgeworfen wird, welche Arten als unschön oder häßlich zu betrachten sind, so muß nach dem Vorhergehenden darauf geantwortet werden: alle diejenigen, welche nicht als die den ursprünglichen Kategorien entsprechenden, und demgemäß in bestimmten Typen sich ausprägenden Hauptarten ihrer Gattung, sondern nur als mehr oder minder willkührlich gebildete Mischarten und Uebergangsstufen aufzufassen sind. Daher z. B. die Häßlichkeit der Affen, der Fledermäuse, der Amphibien, der Spinnen, der Mollusken ꝛc. und daher auch der im Vergleich zur menschlichen Schönheit geringeren Grad der thierischen, wie auch der vegetabilischen und mineralischen Schönheit, weil nämlich die Mineralien, Pflanzen und Thiere nur die Uebergangsstufen von der Makrokosmosbildung zur Mikrokosmosbildung sind, der Mensch hingegen die Mikrokosmosbildung zum Abschluß und zur Vollendung bringt — weßhalb denn auch die Kunst als Mikrokosmik vorzugsweise nur den Menschen zum Gegenstande der künstlerischen Darstellung wählt, während sie die Thiere, Pflanzen ꝛc. nur zur Staffage makrokosmischer Gemälde benutzt.

Dieselbe Bewandtniß hat es auch mit den makrokosmischen und welthistorischen Erscheinungen. So ist z. B. eine Gegend nur dann schön, wenn sie durch eine Reihe bestimmter Typen hindurch die einzelne Sphäre im Makrokosmos zum Bilde des Makrokosmos überhaupt erhebt, z. B. die Aussicht vom Rigi, indem sie die Schönheit der ganzen Schweiz und in dieser die Schönheit der Gebirgsgegenden überhaupt und durch diese und andere Typen hindurch endlich die Schönheit der ganzen Welt in sich zu concentriren scheint. Eine Gegend, die diese Bedingung verletzt, z. B. ein Garten, welcher dadurch Alles auf einmal sein will, daß er die verschiedenartigsten Gegenden zusammenwürfelt, macht als Ganzes einen unschönen Eindruck, wenn auch die einzelnen Partien auf Schönheit Anspruch machen dürfen. — So ist auch ein historischer Act um so schöner, je charakteristischer er in sich einen Zeitabschnitt, in diesem eine Periode, in dieser ein Zeitalter und endlich in diesem die gesammte Entwicklung zu concentriren scheint, während er sich als unschön darstellt, wenn in ihm willkührlich die charakteristischen Eigenschaften verschiedener Zeitalter, z. B. das Antike und das Moderne, gemischt sind.

Auch die substanzielle Schönheit der akustischen Erscheinungen beruht auf denselben Bedingungen: denn auch sie zerfallen in makrokosmische, d. h. die Klänge, in mikrokosmische, d. h. die Stimmen und in historische, d. h. die zur Sprache verarbeiteten Laute, und jede dieser Manifestationen ist wieder und wieder einer weiteren Eintheilung und Gliederung fähig. So macht z. B. eine akustische Erscheinung, die sich entschieden als ein palataler, dentaler oder labialer Laut, entschieden als ein harter, weicher oder aspirirter Laut, mithin als ein articulirter Laut schlechthin und somit als eine der scharf ausgeprägten Hauptmodificationen der akustischen Erscheinungen überhaupt darstellt, im All-

gemeinen nothwendig eine schönere Wirkung als eine andere, bei der man — wie z. B. bei einem dumpfen, verworrenen Lärmen — nicht unterscheiden kann, ob sie dieser oder jener Classe, z. B. den Klängen, Stimmen oder Lauten, den Vocalen oder Consonanten, den Palatalen, Dentalen oder Labialen ꝛc. zuzurechnen ist.

§. 145.

Nach den für das Substanziell-Schöne oben aufgestellten Bedingungen kann es scheinen, als sei zum Genuß desselben durchaus eine wissenschaftliche Kenntniß der Classification sämmtlicher kosmischen Erscheinungen nöthig; allein dem ist nicht so. Kann auch der Aesthetiker, wenn er die ästhetische Wirkung einer Erscheinung wissenschaftlich begründen soll, eine solche Kenntniß nicht entbehren, so bedarf es ihrer doch zum Genusse selbst keineswegs. Hiezu reicht vielmehr die der Empfindung selbst inwohnende allgemeine Erkenntniß, jenes unmittelbare Wahrheitsgefühl, das man gemeinhin sens commun zu nennen pflegt, vollkommen aus. Insofern nämlich die empfindende Seele wieder die ganze Seele, und als Seele wieder den gesammten Geist, und als Geist wieder die gesammte Welt und das absolute Sein überhaupt ist, liegen in ihr von Vornherein alle verschiedenen Manifestationen der Welt und des Seins mit allen ihren charakteristischen Typen fertig und abgeschlossen vor und es bedarf daher nur einer unmittelbaren sensualen Anregung durch eine äußere Erscheinung, um gerade denjenigen Typus in der Empfindung zum Bewußtsein zu bringen, nach welchem die äußere Erscheinung gebildet zu sein scheint.

§. 146.

Da aber diese unmittelbare, sensuale Anregung nicht unmittelbar von der Substanzialität der Erscheinung, sondern nur von ihren Qualitäten und dem Complex dieser Qualitäten ausgehen kann: so versteht es sich von selbst, daß die innerhalb eines ästhetischen Genusses zum Bewußtsein gelangende Substanzialität einer Erscheinung nichts Anderes sein kann, als eben ein Complex, eine gegenseitige Durchdringung, eine Combination, Condensation und Concretion aller Qualitäten, vermöge welcher eine Erscheinung dem antithetischen Subjecte überhaupt nur bemerkbar zu werden vermag. Wenn dem aber so ist, so beruht der Begriff des Substanziell-Schönen zuletzt doch nothwendig wieder auf dem Begriff des Qualitativ-Schönen und es müssen sich also sämmtliche substanzielle Manifestationen, sofern sie ästhetisch wirken, d. h. sofern sie nicht bloß für das erkennende, ganz in den Objecten aufgehende, sondern für das empfindende, d. h. zu den Objecten in ein antithetisches Verhältniß tretende Bewußtsein existiren, nothwendig wieder auf qualitative Bestimmungen zurückführen lassen.

§. 147.

Wenn uns also irgend eine Erscheinung als solche, d. i. von Seiten ihrer Substanzialität ästhetisch afficirt, so ist dies streng genommen stets eine Illusion: denn eigentlich berührt uns nur die besondere Combination

und Concretion ihrer verschiedenen Qualitäten, d. i. die charakteristische Verbindung ihrer Formen, Reize und Größen zu einem in sich cohärenten Ganzen und wir nennen diese Combination eben nur darum schön, weil sie sich, möge sie in ihrer Totalität oder in ihren einzelnen Bestandtheilen angeschaut werden, entschieden als eine und dieselbe Combination darstellt, also weil sie in sich die Idee der Indifferenz von Mannichfaltigkeit und Einheit oder, mit einem Worte, die Idee der Vollkommenheit ausprägt.

§. 148.

Um also eine Erscheinung ihrer ästhetischen Bedeutung nach zu bestimmen, reicht es nicht aus, sie bloß substanziell zu bezeichnen und etwa zu sagen, daß sie schön sei, weil sie dem Begriffe, in welchem die Erscheinung wurzle, entspreche; sondern es muß auch gezeigt werden, in welcher besonderen Combination der Qualitäten sich gerade dieser Begriff anschaulich macht und daß die einzelnen formellen, sensualen und quantitativen Qualitäten der den Begriff anregenden Erscheinung gerade diese Combination in eigenthümlichster und zugleich allgemeinster Weise zu Stande bringen. Wenn aber die Aesthetik dieses leisten will, hat sie nach einander etwa folgende Fragen zu beantworten: Ist die Erscheinung, welche hier auf das Prädicat der Schönheit Anspruch macht, wirklich eine Erscheinung, d. h. besitzt sie alle Qualitäten der Scheinhaftigkeit? Und — wenn diese Frage bejaht ist — gehört sie in das Gebiet der räumlichen, zeitlichen oder räumlich-zeitlichen Erscheinungen? Von welcher Art sind ihre formellen, sensualen, quantitativen Eigenschaften? Bringen dieselben sowohl einzeln wie in ihrer Concretion die Indifferenz von Einheit und unendlicher Mannigfaltigkeit, d. i. die Vollkommenheit zur Anschauung? Stellt sich die Erscheinung in der Zusammenwirkung dieser Eigenschaften als vollkommen dar nach dem Typus der principiellen, der transitorischen oder der teleologischen Vollkommenheit? Gehört sie — wenn sie die Qualitäten der Schönheit überhaupt besitzt, in das Gebiet des Rein-Schönen, des Komischen oder des Tragischen? Oder in das Bereich einer der drei Zwischenmodificationen: des Reizenden, des Humoristischen oder des Erhabenen? Und durch welche besondere Eigenschaften entspricht sie gerade dieser oder jener der verschiedenen Modificationen? — — Wenn aber über alle diese qualitativen Seiten der Erscheinung entschieden ist: dann bleibt noch zu erledigen, welche einzelne substanzielle Manifestation der Welt durch die Concretion jener Qualitäten dargestellt werde, ob diese Manifestation makrokosmischen, mikrokosmischen oder welthistorischen Charakters sei, in welche bestimmtere Sphären, Classen, Gattungen und Arten sie hinein falle, ob sie allen den Classen, Gattungen, Arten ꝛc., in die sie hinein fällt, nicht bloß im Allgemeinen, sondern in allen Specialitäten entspreche, in welchem teleologischen Zusammenhange sie mit dem Absoluten schlechthin oder mit dieser oder jener Repräsentation des Absoluten stehe ꝛc. ꝛc.; und wenn auch diese Fragen beantwortet sind, dann bleibt endlich noch nachzuweisen, daß zwischen dem substanziellen und teleologischen Charakter einer Erscheinung einerseits und der Concretion ihrer Qualitäten andererseits die vollkommenste Harmonie

und Congruenz Statt finde und daß mithin dem empfindenden Bewußtsein gegenüber das Wesen und der Zweck der Erscheinung durch die Concentration ihrer scheinhaften Qualitäten auf das Befriedigendste repräsentirt werde. Es leuchtet ein, daß eine ausführliche und erschöpfende Beantwortung aller dieser Fragen nothwendig eine noch speciellere Verfolgung der Idee des Schönen in das innerste Wesen ihrer verschiedenen Modificationen und Manifestationen voraussetzt; indeß, welche feinere und genauere Bestimmungen durch eine derartige Verfolgung auch noch gewonnen werden mögen: sie können sich sämmtlich nur als nothwendige und sich von selbst ergebende Folgerungen aus den hier aufgestellten allgemeinen Bestimmungen darstellen und es wird daher erlaubt sein, hiemit den ersten Theil dieser Schrift, der sich eben nur die Darlegung der allgemeinen Principien zum Ziel gesetzt hat, zu beschließen.

Zweiter Theil:

Ueber die verschiedenen Modificationen des Schönen.

Erster Abschnitt.

Von den Hauptmodificationen des Schönen.

I. Ueber das Rein-Schöne.

§. 149.

Das Gebiet des vorzugsweise durch formelle Eigenschaften anziehenden und fesselnden Rein-Schönen ist wie eine Gegend, in der sich Jeder wohlfühlt, in der sich aber noch Niemand hat zurecht finden können. Es scheint der Garten einer Zauberin zu sein, in dem wir durch tausend verschiedene Reize angezogen und entzückt werden, aber niemals das Gesetz entdecken können, nach dem Das, was uns bezaubert, geschaffen und gestaltet, angeordnet und zusammengestellt ist. Und doch deutet sich überall ein Gesetz an; aus jedem Baum, jeder Blume, jedem Blatte sieht es verstohlen heraus, ja es trägt alte bekannte Züge, so daß wir es freundschaftlich begrüßen und es vertraulich bei seinem Namen nennen möchten. Aber wenn wir eben das Wort aussprechen wollen, entschwindet es uns plötzlich von den Lippen, und suchen wir es durch prüfende Blicke den Gegenständen abzugewinnen, dann schauen uns die Baumkronen, die Blumenkelche, die uns eben noch so befreundet schienen, kalt und fremd entgegen, wir reden sie an und sie geben uns keine Antwort; wir suchen sie zu haschen, glauben sie in den Händen zu halten, aben wenn wir, was wir gefaßt haben, genauer betrachten, ist es nur ihre äußere Hülle; ihr eigentliches Wesen, ihre Seele, das was wir eigentlich in ihnen suchten, das Bezaubernde, Schöne in ihnen, ist uns entschlüpft. Wir lassen sie enttäuscht fahren, gehen verstimmt weiter und wollen nun von den leeren, ausgestorbenen Formen lieber gar nichts mehr wissen — aber sieh! — kaum blicken wir aus unserer Verstimmung auf, so sitzt der zauberische Geist schon wieder rechts und links und beginnt sein räthselhaftes Spiel aufs Neue.

§. 150.

So ist es bisher noch immer dem Aesthetiker mit dem Gesetze der formellen Schönheit gegangen. Während dem Künstler es bald mehr, bald minder gelingt, in der unmittelbaren Anschauung ein Bild seiner Züge zu gewinnen und es mit erhöhter Schönheit aus dem Spiegel seiner Phantasie zurückstrahlen zu lassen: hat noch kein Aesthetiker das Zauber- und Losungswort entdeckt, das den widerspenstigen Proteus gezwungen hätte, seinen ge-

naueren und gründlicheren Fragen Rede zu stehen. Wenn man daher auf ihn zu sprechen kommt, weiß man gemeinhin nicht viel und nichts Erkleckliches von ihm zu sagen, man hängt ihm den Schleier eines undurchdringlichen Mysteriums über und begnügt sich mit einer ungefähren Beschreibung, die freilich ziemlich unbefriedigend auszufallen pflegt, weil sie für das Bedürfniß der Wissenschaft zu derb und compakt, für das Bedürfniß der Phantasie aber zu florartig und schattenhaft ist.

Und zu verwundern ist es nicht, daß die Aesthetik den Schlüssel zur Lösung des im Formell=Schönen uns vorliegenden Räthsels noch nicht gefunden hat: denn die unendliche Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Erscheinungen, welche der Form ihre Schönheit verdanken, und die Endlichlichkeit und Begränztheit, der sich keine einzige dieser Erscheinigungen entziehen kann, stellen sich den Versuchen, das Geheimniß zu enthüllen, gleich hemmend in den Weg.

§. 151.

Richten wir unseren Blick nur auf ein Reich der Natur — welcher Verschiedenartigkeit der schönen Formen begegnen wir! Wie verschieden die regelmäßig gebaute Palme von der freigestalteten Eiche, die breitblättrige Platane, von der spitzblättrigen Ceder! Welche Verschiedenheit zwischen den Bäumen und Sträuchern, zwischen den Kräutern und Gräsern! Welche Mannigfaltigkeit in der Bildung der Stämme und Zweige, der Blätter und Blüthen, der Früchte und Samenkörner! Schon hier scheint der Geist verzweifeln zu müssen, das die Schönheit bewirkende Princip zu entdecken. Hier finden wir das Gerade schön, dort das Gebogene, hier das Eckige, dort das Runde, hier das Körperliche, dort das Flächenartige; einmal ergötzen wir uns am Kreisförmigen, ein andermal am Ovalen, jetzt am Glatten, dann am Gezackten, hier am Spitzen, dort am Stumpfen, und so giebt es noch tausend und aber tausend Formen, das Sternförmige, Kreuzförmige, Glockenförmige, Trichterförmige, Schalenförmige u. s. w., lauter Formen, welche trotz ihrer Verschiedenheit sämmtlich den Stempel der Schönheit tragen. Und doch sind alles dies die Formen nur eines Naturreiches! Wie unendlich steigert und erweitert sich erst die Verschiedenheit, wenn wir die Pflanzen mit den Mineralien und Thieren, die Thiere mit den Menschen, die individuellen Gebilde mit den elementarischen Erscheinungen, die landschaftlichen Bilder der Erde mit den Phänomenen des Himmels, die Werke der Natur mit den Werken der Kunst vergleichen? Wenn wir die Formen einer schönen Gebirgslandschaft mit denen eines schönen Menschenangesichts, die Formen eines griechischen Tempels mit denen eines Vergißmeinnichts zusammenstellen? Wo ist da das Uebereinstimmende, das Gemeinsame, um dessen willen beiderlei Formen für schön gehalten werden? — Gleichwohl haben wir uns bei der Zusammenstellung dieser Verschiedenheiten nur in den Bildungen der sichtbaren Natur bewegt. Wie total anders stellen sich erst die Gebilde der Tonwelt dar, abgesehen davon, daß sie auch unter einander nicht minder als jene verschieden sind! Der Gesang einer Nachtigall und ein gothischer

Dom, Beethoven's C-mollsymphonie und ein Schneckenhaus, eine Platen'sche Ode und ein Bergkrystall — was haben sie in ihrer Formation mit einander gemein, was uns nöthigt, ihnen allen das Prädicat der formellen Schönheit beizulegen? Und wie verschieden hievon sind wieder die Formen der körperlichen Bewegungen beim Fließen, Lodern, Schreiten, Springen, Tanzen, beim Geberden- und Mienenspiel, in denen sich doch nicht weniger als in den früher genannten Formen der gestaltende Geist des Schönen offenbaren kann? Soll man nicht verzweifeln in all dieser unendlichen Verschiedenheit die Einheit zu entdecken?

§. 152.

Und nicht minder in Verlegenheit sehen wir uns, wenn wir uns die formelle Schönheit einer einzelnen Erscheinung zu erklären suchen. Das Schöne gilt uns doch als eine Vergegenwärtigung des Göttlichen und dieses als ein Unbegränztes und Unendliches. Durch die Form aber wird ein Ding gerade umgekehrt zu einem Endlichen und Begränzten — wie kann also die Form zur Vergegenwärtigung des Unendlichen beitragen? — Ferner gilt uns das Göttliche auch als das Eine und In-sich-Gleiche. Die Form aber erscheint uns umgekehrt als etwas Veränderliches und Wechselndes — wie also vermag uns die Form die Repräsentantin der Einheit zu sein? Endlich sehen wir in der Gottheit die Ausgleichung und Versöhnung aller Gegensätze, namentlich des Gegensatzes, der zwischen dem Subject und Object besteht; die Form aber ist ja gerade Dasjenige, was ein Object in sich abschließt, vom Subject trennt und scheidet — wie ist es ihr also möglich, jene Aussöhnung und Vereinigung zu bewirken? — Alles das sind Fragen, die sich einer wissenschaftlichen Erklärung des Formell-Schönen in den Weg stellen und die um so unlösbarer scheinen, als sie, wie es scheint, in unüberwindbaren Antinomien wurzeln.

Was nun thun? An der Lösung verzweifeln? Das Mysterium als Mysterium bestehen lassen? — Der wissenschaftliche Trieb läßt dies nicht zu. Er beginnt die Arbeit, die ihm bis dahin nicht glücken wollte, immer wieder von Neuem, und hofft den Schleier der Isis, wenn auch nicht mit einem Male zu heben, doch allmählig zu lüften und zu verklären. Möge auch der folgende Versuch, dem es hauptsächlich um eine möglichst genaue Untersuchung der Elemente und Grundbedingungen zu thun war, als jenem Triebe entsprungen, freundlich aufgenommen werden.

A. Wesen und Elemente des Rein-Schönen.

§. 153.

Als Grundlage für eine nähere Darstellung des Rein-Schönen seinem Wesen und seinen Elementen nach müssen uns diejenigen Bestimmungen dienen, die wir bereits im Allgemeinen Theil gefunden haben. Nach diesen (§. 106 ff.) ergibt sich das Rein-Schöne als das An-sich- oder Ob-

jectiv-Schöne, d. h. als ein Object, welches die Idee der Vollkommenheit an sich selbst, also durch seine ihm als Object anhaftenden Qualitäten, zur Präsenz bringt. Als die wesentlichste und wichtigste der hiebei mitwirkenden Qualitäten der Scheinhaftigkeit erwies sich nach §. 109 die Form, mithin die Quantität und die Sensualität als bloß untergeordnete und dienende Eigenschaften. Von den verschiedenen Formen der Vollkommenheit hingegen mußten wir den ersten Rang der principiellen, d. h. derjenigen einräumen, in welcher die Qualität der Einheit die Qualität der Verschiedenheit beherrscht; konnten mithin der transitorischen und teleologischen Vollkommenheit, von denen jene im Komischen, diese im Tragischen prävalirt, nur eine secundäre Bedeutung beilegen. Daraus ergab sich, daß die Einheit im Rein-Schönen als Einfachheit im Princip, die Verschiedenheit als Mannigfaltigkeit in der Ausbildung des Princips und die Ausgleichung der Verschiedenheit mit der Einheit als Wiederfinden im gemeinsamen Urkeime, als Zusammenfassung zur Gattung, als naturgemäße Vermählung erscheinen müsse; und endlich sahen wir, daß der Genuß am Rein-Schönen nicht wie beim Komischen in einer bloß subjectiven Lust, noch auch wie beim Tragischen in einer über das Object hinausgehenden Erhebung, sondern in einer wirklichen Versenkung in das Object, also in einer wirklichen Anerkennung, Bewunderung und Selbstvergessenheit bestehe, weßhalb wir §. 106 auch sagen konnten:

> Das Rein-Schöne sei diejenige Vereinigung des Subjects und Objects mit dem Vollkommenen, durch welche Subject und Vollkommenheit im Object concentrirt seien.

§. 154.

Gehen wir nach dieser Recapitulation des Allgemeinen nunmehr zur specielleren Ausführung dieser Grundzüge über, so besteht unsere Aufgabe darin, zu zeigen, auf welche Weise und durch welche verschiedenen Mittel und Wege die drei verschiedenen Qualitäten der Scheinhaftigkeit, jede nach dem Maße der ihr in diesem Gebiete zukommenden Bedeutung, einem Objecte das Gepräge der principiellen Vollkommenheit d. i. einer Ausgleichung des Princips der Einheit und der Verschiedenheit, und zwar vom Princip der Einheit aus, aufdrücken könne. Wir reden daher zunächst von der Art und Weise, wie die Form die Erscheinung des Schönen zu Stande bringt, und werden dann erst den Antheil, den auch die Quantität und der Reiz daran nehmen, in Betrachtung ziehen. Der Anschaulichkeit halber werden wir bei Erörterung der formalen Schönheitselemente zunächst vorzugsweise auf diejenigen Rücksicht nehmen, die wir an den plastischen oder optischen Erscheinungen bemerken, hinterher aber zeigen, daß und inwiefern die Formen der tonischen oder akustischen, sowie aller übrigen Erscheinungen jenen analog sind.

1. Formelle Elemente des Rein-Schönen.

§. 155.

Nach §. 96 präsentirt sich eine Erscheinung von Seiten ihrer Form dann als vollkommen, wenn sich die Form selbst als Indifferenzirung der

Einheit und Verschiedenheit darstellt in sich, d. h. wenn sie ein Stück Raum oder Zeit dergestalt in sich abschließt, daß die einzelnen Theile der Form, nämlich die Flächen, Linien und Punkte oder die Momente und Bewegungen, durch deren stetige Aneinanderreihung und Verbindung die Form überhaupt zu Stande kommt, ebensosehr als andere und unter sich selbst verschiedene, wie als identische und unter sich selbst gleiche erscheinen. Principiell vollkommen wird also hienach eine Erscheinung von Seiten der Form dann sich darstellen, wenn sich zwischen den differirenden Elementen der Form eine Einheit entdecken läßt, die auf ein einheitliches Element als auf ihren Urkeim und ihr maaßgebendes Gestaltungsprincip hinweist.

Um uns dies zu noch größerer Klarheit zu bringen, haben wir uns zunächst drei Fragen zu beantworten:

1) Worin besteht das einheitliche Element der Form?
2) Worin bestehen die differirenden Elemente der Form?
3) Worin besteht die Uebereinstimmung der differirenden Elemente mit dem einheitlichen Element, durch welche die Ausgleichung oder Harmonie des zwischen den beiden Elementen bestehenden Gegensatzes zu Stande kommt.

a. Vom einheitlichen Element der Form.

§. 156.

Die Form überhaupt ist nach §. 68 Abgränzung eines Besonderen vom Allgemeinen und stellt sich an räumlichen Erscheinungen stets als ein in sich abgeschlossener Raum oder als Figur dar. Da es die Aesthetik nur mit der Anschauung der Dinge, nicht mit den Dingen als solchen zu thun hat, so hat sie sich nur auf die planimetrischen Figuren einzulassen und auf diese wird daher auch im Folgenden hauptsächlich Rücksicht genommen werden. Was nun zunächst das einheitliche Element einer Figur betrifft, so ist von Vornherein klar, daß es nur als ausdehnungsloser Punkt gedacht werden kann: denn eben nur der Begriff des Punktes schließt jeden Begriff einer Mehrheit, eines Außersichseins von sich aus. Soll also eine räumliche Form die Vorstellung erwecken, daß sie ein einheitliches Moment in sich trage, so muß sie das Auge auf irgend einen Punkt an sich oder in sich hinlenken, welcher so wichtig erscheint, daß alles Uebrige gleichsam neben demselben verschwindet oder vielmehr in demselben aufgeht und dadurch die ganze Form als Repräsentation eines bloßen Punktes erscheinen läßt.

b. Von den differirenden Elementen der Form.

§. 157.

Mit den differirenden Elementen der Form hingegen ist es gerade umgekehrt: denn diese können selbstverständlich nur an den ausgedehnten Theilen der Figur, d. i. an den Linien und Flächen, welche die Figur dem Auge darbietet, zur Erscheinung kommen, weil die Entstehung einer Differenz

überhaupt erst in und mit einem Herausgehen aus dem Schlechthin-Einfachen möglich ist. Die Differenz der Linien beruht aber zunächst wiederum auf dem Gegensatz des Gleichen und Ungleichen, nämlich darauf, ob die Linie beim Herausgehen aus dem Schlechthin-Einfachen die ursprünglich eingeschlagene Richtung beibehält oder verändert: denn im ersten Falle bildet sie eine gerade, im zweiten Falle eine ungerade Linie; die letztere aber kann man, je nachdem sich der Grad der Abweichung oder Richtungsveränderung bestimmen läßt oder nicht, abermals unterscheiden, wodurch wir den Gegensatz der gebrochenen und der gekrümmten Linie erhalten, von denen jene auf der Winkel- oder Eckenbildung, diese auf der Curven- oder Bogenbildung beruht. Die Winkel zerfallen nach ihrer geringeren, mittleren oder größeren Abweichung in stumpfe, rechte und spitze; unter den Bogen werden nach demselben Eintheilungsprincip nur kürzere und weitere unterschieden; dagegen zerfallen sie nach anderen Gründen in Kreisbogen, elliptische Bogen, Spiralen, Hyperbeln, Parabeln u. s. w. Zu diesen Differenzen gesellen sich endlich auch diejenigen, welche auf dem Maaß der einzelnen Linien, aus denen eine Figur zusammengesetzt ist, auf dem Verhältniß dieser Maaße zu einander und auf der Zahl, Anordnung und Zusammensetzung derselben beruhen. — Dieselben Differenzen finden sich nun auch an den Flächen. Sie zerfallen demgemäß zunächst in ebene und unebene; unter den Letzteren giebt es sodann wieder eckige und gewölbte, unter den gewölbten concave und convexe u. s. w.

Alle diese differirenden Elemente können sich in unendlich mannigfaltiger Weise mit einander verbinden; es können z. B. an einer Figur nur gerade mit geraden oder nur krumme mit krummen Linien, jedoch auch gerade mit krummen, wie krumme mit geraden zusammentreten; eben so ist eine Zusammenstellung aller Arten von Winkeln, aller Arten von Bogen, aller Arten von Maaßen möglich; die verschiedensten Winkel können mit den verschiedensten Bogen, die verschiedensten Bogen mit den verschiedensten Maaßen der einzelnen Linien in Verbindung treten, kurz die Zahl der verschiedenen Combinationen ist eine schlechthin unbestimmbare und unendliche; und hierauf eben beruht die unendliche Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Formen und Figuren.

§. 158.

Je nachdem eine Figur eine geringere oder größere Anzahl unterschiedener Elemente nur einmal oder mehrmals in sich vereinigt, stellt sie sich als eine einfache oder zusammengesetzte Figur dar. Bei den einfachen Figuren kommen die differirenden Elemente nur an der Umgränzungslinie oder dem Umriß der Figur zur Anschauung; die vom Umriß umschlossene Fläche bietet daher bei ihnen dem Auge nichts Unterscheidbares dar. Bei den zusammengesetzten Figuren hingegen machen sich auch im Innern dieser Fläche differente Bestandtheile bemerklich, durch welche die ganze Figur in mehr oder weniger Theile, die sich ebenfalls als Figuren darstellen, zerlegt wird. Jemehr diese Theile den Schein der Selbstständigkeit annehmen

d. h. je freier sie aus den ursprünglichen Gränzen der Figur heraustreten, ohne doch ihren Zusammenhang mit derselben zu lösen und ihr abhängiges Verhältniß aus dem Auge zu verlieren, um so mehr stellen sie sich als Glieder der Figur dar. Eine derartige zusammengesetzte Figur wird daher eine gegliederte oder articulirte Figur genannt.

Nachdem wir uns hiemit einerseits das einheitliche Element, andererseits die differirenden Elemente vergegenwärtigt haben, bleibt uns nun noch die Hauptaufgabe zu lösen übrig, nämlich die Darlegung der Mittel und Wege, durch welche dem Princip der principiellen Vollkommenheit gemäß die differirenden Elemente mit dem einheitlichen Elemente in Einklang oder Harmonie zu bringen sind.

c. Von der Harmonie der differirenden Elemente der Form mit ihrem einheitlichen Elemente.

§. 159.

Da sich das einheitliche Element einer Figur stets als Punkt darstellt, die unterschiedlichen Elemente hingegen an den diesen Punkt umschließenden Linien oder Flächen, d. h. an der Peripherie oder dem Umriß zur Erscheinung gelangen: so kann eine Ausgleichung beider im Gegensatze befindlichen Elemente nur dadurch zu Stande kommen, daß alle verschiedenen Bestandtheile der Peripherie zusammengenommen sich nur als Ausflüsse, Wiederholungen, Reflexe, kurz als wesentliche Accidenzien eines und desselben Punktes darstellen und dadurch das Auge nöthigen, von ihnen stets auf diesen Punkt zurückzukommen und in dieser nothwendigen Beziehung der Peripherie auf einen solchen Cardinalpunkt das eigentliche Wesen und die Totalität der Figur zu erblicken.

Jede Beziehung von irgend einem Punkte der Peripherie auf den Cardinalpunkt oder umgekehrt ist nur als Radius zu denken; daher kann die harmonische Vermittlung der beiden gegensätzlichen Elemente nur durch Radien bewirkt werden. Jede Figur, welche formell-schön erscheinen soll, muß mithin in gewissem Grade neben den Vorstellungen der Peripherie und des Punktes auch die Vorstellung von Radien erwecken.

Diese im Allgemeinen für alle Figuren gleich unerläßliche Bedingung kann jedoch in verschiedenem Grade erfüllt werden, und zwar lassen sich, je nachdem die Radien in Vergleich mit der Peripherie mehr oder weniger hervorragen, drei Arten von Figuren unterscheiden, nämlich:

1) Figuren von vorherrschend-peripherischem Charakter;
2) Figuren von vorherrschend radialem Charakter;
3) Figuren von peripherisch-radialem Charakter.

Als Figuren von vorherrschend-peripherischem Charakter sind alle diejenigen zu betrachten, in welchen die Linien des Umrisses mit der Richtung der Radien in oppositionellem Verhältniß stehen, d. h. die tangentiale Richtung entweder gar nicht oder nur in geringem Grade verlassen, dergestalt daß die Radien nur als die inneren Momente des Umrisses erscheinen. Dahin

gehören z. B. der Kreis, die regelmäßigen Polygone, das Oblongum, die Ellipse, kurz alle diejenigen Figuren, welche bei den mineralischen Gebilden, namentlich der Krystallen, so wie auch bei den unentwickelten oder bloß partikulären Gebilden der organischen Natur z. B. den Zellen, den Samenkörnern, Eiern, Blättern, Früchten u. s. w. die vorherrschenden sind.

Als Figuren von vorherrschend-radialem Charakter hingegen sind alle diejenigen zu fassen, in denen die Linien des Umrisses in engerer oder loserer Anschmiegung der Richtung der Radien folgen, dergestalt daß sich der Umriß nur als eine äußere Bekleidung der Radien darstellt. Dahin gehören die gabel-, kreuz- und sternförmigen Figuren und die Gesammtformen der meisten vegetabilischen Gebilde, namentlich das System der Wurzeln, des Stammes und der Zweige, sowie auch die Formen vieler Organe im Innern des thierischen Körpers, z. B. das System der Knochen, Nerven, Adern u. s. w.

Als Figuren, in denen der peripherische und radiale Charakter vermittelt erscheint, stellen sich diejenigen dar, in welchen sich der ursprüngliche Kern und Mittelpunkt zu einer Figur von gemildertem peripherischen Charakter ausbildet, aus dieser aber Figuren theils von ähnlichem, theils von gemildertem radialen Charakter hervorsprießen läßt, dergestalt daß die Radien als äußere Elemente des eigentlichen Umrisses und der Umriß als der innere Kern der Radien erscheint. Dieser Typus liegt im Allgemeinen den Formen der Thiere zum Grunde, die ihm vorschwebende Idee wird jedoch nach starken Schwankungen hin- und her, die bald zu Gunsten der vorherrschend-peripherischen, bald zu Gunsten der vorherrschend-radialen Formation ausfallen, erst in der Menschengestalt mehr oder minder vollkommen realisirt, bei welcher der Rumpf, eine Figur von gemildertem peripherischen Charakter, als die Ausbildung des Mittelpunkts erscheint, während sich der Kopf, die Arme und Beine als von demselben auslaufende Radien darstellen, der erstere nach dem Typus des Rumpfes, also vorwiegend peripherisch, die beiden letztern dagegen von vorwiegend radialem Charakter.

Diese Eintheilung der Figuren ist von großer Wichtigkeit, denn einerseits beruhen darauf die wesentlichsten Unterschiede der mineralischen, vegetabilischen und animalischen Gebilde in ihrer Totalität, andererseits sind danach drei Hauptstufen der formellen Schönheit zu unterscheiden, die man die Stufen der beginnenden, der fortschreitenden und der vollendeten, oder auch der gebundenen, der sich losreißen wollenden und der wirklich frei gewordenen, der in sich verharrenden, der extravaganten und der sich selbst beruhigenden und mäßigenden Entwicklung nennen kann. Der Ruhm, zuerst auf diese drei Hauptstufen der Entwicklung hingewiesen zu haben, gebührt Göthe: denn es sind keine andere als diejenigen, auf die er seine Ideen von der Metamorphose der Pflanzen gestützt hat. Wozu aber er mit genialem Tiefblick nur die allgemeinen Grundzüge und vereinzelte Thatsachen geliefert, das ist seitdem durch die Forschungen der Naturwissenschaften nach allen Seiten hin erweitert und im Besondern nachgewiesen worden. Trotzdem hat die Aesthetik meines Wissens

hievon noch keine Anwendung gemacht; auch erinnere ich mich nicht, die drei erwähnten Stufen der morphologischen Entwicklung irgendwo schon so, wie hier geschehen ist, aus dem einfachen Gegensatz des Peripherischen und des Radialen und der Ausgleichung dieses Gegensatzes abgeleitet gefunden zu haben. Und doch lassen sich alle charakteristischen Unterschiede derselben auf diese einfachen mathematischen Begriffe zurückführen.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die mineralischen Gebilde, so finden wir, daß keins derselben in seiner Totalität über den vorherrschend-peripherischen Typus hinausgeht. Die Krystalle, die vollendetsten derselben, bieten regelmäßig die Anschauung eines geradlinig begränzten Polygon's, dessen tangentiale Seiten gleichsam als die Schranken erscheinen, die den vom Mittelpunkt oder Focus der Figur auslaufenden Radien den Weg versperren. Die Form der Peripherie ist daher hier nicht sowohl als das Product einer vom Innern der Figur wirkenden Bewegung oder Ausstrahlung, sondern vielmehr als die Wirkung eines von Außen her dieser Bewegung sich opponirenden Gegendrucks, folglich als eine vorherrschend äußerliche Begränzung zu fassen. Die der Krystallbildung zum Grunde liegende innere Bewegung stellt sich mithin als eine von Außen gehemmte, erdrückte, in sich erstarrte und dadurch ertödtete Bewegung dar.

Ganz anders erscheint die Sache bei den organischen Gebilden, den Pflanzen und Thieren. Zwar beginnen, soweit wir sie in ihrer Entwicklungsgeschichte zurückverfolgen können, scheinbar auch sie mit vorherrschend-peripherischen Figuren; aber einerseits bleiben sie nicht dabei stehen, andererseits deuten viele Umstände darauf hin, daß sie selbst in dieser Urform die Wirkungen einer ausstrahlenden, von Innen nach Außen drängenden Bewegung sind. Als die einfachsten Gebilde der vegetabilischen und mineralischen Formation haben sich bis jetzt die Zellen erwiesen. Die allgemeine Form derselben ist die Kugelform, und diese hat allerdings insofern einen entschieden peripherischen Charakter, als die Richtung der Zellenmembran in jedem Punkte mit der Richtung der Radien im Gegensatz zu stehen scheint. Aber gerade weil dieser Gegensatz in jedem Punkte der Peripherie Statt findet, läßt sich die Peripherie auch als die Summe von Endpunkten einer unendlichen Anzahl von Radien und mit ihm die ganze Figur als das Product einer gleichmäßigen Ausstrahlung ihres Innern denken. Außerdem aber deuten die Zellen ihren zugleich radialen Charakter noch dadurch an, daß sie inmitten ihrer Peripherie zugleich den Zellenkern und inmitten dieses wieder den Nucleolus zur Anschauung bringen und hiedurch das Auge zur Vorstellung einer Beziehung zwischen dem Centrum und der Peripherie und namentlich zu der Annahme nöthigen, daß die Peripherie nicht eine Begränzung von Außen, sondern ein Product des Innern, gleichsam der sich von sich selbst differirende und dadurch sich selbst außer sich setzende oder objectivirende Mittelpunkt ist — eine Annahme, die auch durch die zwischen dem Zellenkern und der Zellenmembran stattfindende lebendige Wechselbeziehung, sowie auch durch das zwischen beiden bestehende chemische Verhältniß und ganz besonders durch die Art und Weise, wie sich die Zellen durch Ein-

schnürung der Zellenmembran nach dem Mittelpunkte zu oder durch Furchung vermehren und fortpflanzen, bestätigt wird. Noch entschiedener aber kommt der radiale Charakter der Pflanzen und Thiere dadurch zu Tage, daß sie nicht bei der Zellenform stehen bleiben, sondern in Folge ihrer Entwicklung die Zellen zu Zellenfasern und Zellennetzen, und diese wieder zu Geweben, Organen und Systemen ausbilden, wobei sich die Pflanzen und Thiere dadurch von einander unterscheiden, daß die erstern im ganzen Verlauf ihrer Entwicklung den vorherrschend=radialen Typus, als Form für ihre Gesammterscheinung beibehalten und zu dem peripherischen Typus nur bei der Formation ihrr letzten Gebilde, der Blätter, Blüthen und Früchte, zurückkehren; die letztern dagegen den radialen Typus nur für einzelne, theils innere, theils äußere Theile des Organismus, z. B. für die Knochen, Nerven und Adern oder für die Arme und Beine in Anwendung bringen, der Gesammterscheinung dagegen den Typus einer den Gegensatz von Peripherie und Radius vermittelnden Form verleihen.

Wenn hieraus hervorgeht, daß der höchste Grad der formellen Schönheit nur solchen Figuren beizulegen ist, welche die Vermittlung der einheitlichen und unterschiedlichen Elemente nach dem letztgenannten Typus zu Stande bringen, so ist doch damit den beiden ersten Typen die Befähigung, formell=schön zu erscheinen, keineswegs ganz abgesprochen; und er kann ihnen nicht abgesprochen werden, weil schlechthin jede in sich abgeschlossene Figur, welcher der drei Classen sie auch angehören mag, Elemente der Einheit und Verschiedenheit besitzt, die sie zu einer Harmonie zu vereinigen vermag. Die Aufgabe der Aesthetik besteht nun darin zu zeigen, wie und wodurch dies geschehen kann, und sie wird hiebei, je nachdem der Grad der Differenz zwischen den auf die Einheit zurückzuführenden Elementen ein niederer, mittlerer oder höherer ist, wiederum drei Stufen der Harmonie oder der auf ihr beruhenden formellen Schönheit unterscheiden müssen. — Die Zurückführung der Verschiedenheit auf die Einheit kann nämlich erscheinen:

1) Als strenge Regelmäßigkeit oder Gleichförmigkeit, wenn die Theile der Figur vollkommen gleich sind und zu dem Cardinalpunkte eine und dieselbe Beziehung haben;

2) als Proportionalität, wenn die Theile der Figur zwar ungleich sind, aber durch den Cardinalpunkt dergestalt vereinigt und zu einem Ganzen verbunden werden, daß zwischen den Theilen untereinander einerseits und zwischen den Theilen und dem Ganzen andererseits ein und dasselbe Verhältniß besteht;

3) als Charakter oder Ausdruck, wenn zwar nicht nur die Gleichheit der Theile, sondern auch die der Verhältnisse aufgelöst erscheint, als innerer Grund und regelndes Princip der Auflösung aber die lebendige, sich selbst entäußernde und doch zugleich bei sich bleibende Kraft des Cardinalpunktes als des individuellen punctum saliens erkannt wird.

Jede dieser drei Stufen spielt im Reich des Formell-Schönen eine wichtige Rolle, so jedoch, daß jede derselben in einem ihr eigenen Weltgebiete die Hegemonie zu führen scheint, die erste nämlich in der Sphäre der makrokosmischen Erscheinungen, die zweite im Gebiet der mikrokosmischen Gebilde und endlich die dritte im Bereich des aus den Mikrokosmen sich entwickelnden welthistorischen Lebens, so daß also die drei Stufen der formellen Schönheit mit den drei Stufen der Kosmosentwicklung (§. 11, §. 133 ff.) in analogem Verhältniß stehen. Hieraus folgt zugleich, daß sie nicht schlechthin außer einander liegenden, sondern daß die niederen Stufen selbst zu den höheren überleiten, sie also gewissermaßen idealiter und potenzialiter schon in sich schließen, und daß umgekehrt die höheren Stufen die niedern mit in sich aufnehmen und auf ihnen als zwar untergeordneten, aber nothwendigen Vorbedingungen basiren. Dies wird sich aus einer besonderen Betrachtung jeder einzelnen dieser Stufen noch näher ergeben.

α) Von der strengen Regelmäßigkeit.

§. 160.

Die strenge Regelmäßigkeit einer Figur beruht nach der obigen Bestimmung auf der völligen Gleichheit (Congruenz) ihrer als verschieden sich darstellenden Theile und in der gleichen Beziehung derselben zu dem Cardinalpunkte der Figur. Sie tritt als solche zunächst an dem Umriß der Figur hervor und besteht hier im Gleichmaaß der den Umriß bildenden Richtungen und Richtungsveränderungen; sodann zeigt sie sich in der gleichen Lage und Beziehung dieser Richtungen zum Cardinalpunkt und zwar darin, daß dieselben in allen oder wenigstens in den sich entsprechenden Punkten von diesem Cardinalpunkt gleich weit entfernt sind, ihn also als ihren Mittelpunkt erscheinen lassen.

Je nachdem die Anzahl der verschiedenen Richtungen, in welchen jene Congruenz und diese gleiche Entfernung vom Mittelpunkt besteht, größer oder geringer ist, stellt sich auch die Gleichförmigkeit als eine mehr oder minder einseitig durchgeführte dar. Es lassen sich daher allseitig-gleichförmige, mehrseitig-gleichförmige und zweiseitig-gleichförmige oder symmetrische Figuren unterscheiden. Die einzige allseitig-gleichförmige Figur ist der Kreis oder unter den Körpern die Kugel. Daher ist der Kreis von allen Figuren die regelmäßigste: denn in ihm erfüllt jeder Punkt des Umrisses jene zwei Bedingungen; er ist mithin auch diejenige Figur, in welcher jedes differirende Moment des Umrisses wirklich nur als Punkt und folglich in der That als einfacher Reflex des Mittelpunktes erscheint. Er bringt daher von allen regelmäßigen Figuren das einheitliche Element der Form am consequentesten und vollständigsten zur Anschauung. Weil aber die Zahl der Punkte, aus deren stetiger Verbindung der Umriß besteht, und ebenso die Zahl der unbestimmbaren Richtungsveränderungen, durch welche der Umriß als solcher zu Stande kommt, eine schlechthin unendliche ist; so drückt der Kreis zugleich die Idee der unendlichen Verschie-

denheit in nicht minder vollkommener Weise aus, und er ist daher unter den streng-regelmäßigen Figuren von jeher als die vollkommenste Figur angesehen worden. Wir können uns daher auch das Weltall, als Makrokosmos gedacht, nicht anders als unter dieser oder der in der Körperwelt ihr entsprechenden Kugelform denken, wir finden diese Form wirklich am Himmelsgewölbe, an den Weltkörpern, der Sonne, dem Monde, der Erde u. s. w. mehr oder minder vollkommen ausgebildet wieder, ja begegnen ihr annäherungsweise auch noch in den elementarischen Gebilden, z. B. den Wolkenballen, dem Wassertropfen u. s. w., sowie in den ersten Anfängen und den letzten Ausläufen der Mikrokosmosbildung z. B. in der Form der Saamenkörner, der Früchte, des Kopfes u. s. w.

§. 161.

An den Kreis, der sich selbst als unendliches Polygon denken läßt, schließen sich dann die mehrseitig-gleichförmigen Figuren oder die regelmäßigen Vielecke an, unter denen namentlich das Sechseck in hohem Grade die Idee der Einheit erweckt, erstens weil das Maaß seiner Seiten zugleich das Maaß der Entfernung seiner Winkel vom Mittelpunkte ist, zweitens, weil durch die Radien, welche diese Entfernung ausdrücken, der ganze Flächeninhalt desselben in sechs congruente Dreiecke von gleichen Seiten und gleichen Winkeln, welche sämmtlich im Mittelpunkte des Sechsecks ihren Vereinigungspunkt haben, zerlegt wird, und endlich drittens, weil von den sechs Seiten immer je zwei und zwei einander parallel gegenüber liegen und dadurch die Vergleichung mit einander, sowie die Erkenntniß ihrer gleichen Beziehung zum Mittelpunkt bedeutend erleichtern.

Minder deutlich in die Augen springend ist die Einheit des regelmäßigen Fünfecks, besonders weil ihm der Parallelismus der Seiten und der diametrale Gegensatz der im Mittelpunkt zusammenlaufenden Radien fehlt. Weil es aber die Grundbedingungen der Einheit — Gleichheit der Seiten und Winkel und gleiche Beziehung derselben zum Mittelpunkt — dennoch erfüllt, so geschieht dadurch seinem ästhetischen Eindrucke kein Abbruch; es gesellt sich vielmehr zu demselben der Reiz des Geheimnißvollen, Räthselhaften hiezu, weßhalb auch das Pentagramm von jeher eine mystische Rolle gespielt hat.

Desto übersichtlicher und unverkennbarer stellt sich dem Auge die Einheit des regelmäßigen Vierecks oder Quadrats dar, einmal weil hier der Parallelismus der gegenüberliegenden Seiten noch einfacher und schärfer als beim Sechseck hervortritt, sodann, weil die Zahl der Seiten selbst eine besonders leicht zur Einheit zusammenzufassende ist, ferner, weil die Winkel desselben gerade ebenso groß sind wie die Centriwinkel, welche durch die von den Ecken des Vierecks oder vom Mittelpunkt seiner Seiten nach dem Centrum laufenden Radien gebildet werden, und endlich weil sich jedes Quadrat durch Radien der letztgedachten Art in vier völlig congruente Vierecke, welche abermals Quadrate sind und die im Mittelpunkte des ursprünglichen Quadrats ihren Vereinigungspunkt haben, zerlegen läßt. Sofern die Peripherie-

winkel des Quadrats und die ihnen gleichen Centriwinkel seiner Diagonalen ihrer Größe nach gerade in der Mitte liegen zwischen dem unendlich kleinsten und dem unendlich größten Winkel oder, wie man auch sagen könnte, zwischen dem Winkel von 0 Grad und dem von 180 Grad, wird in ihm die auf diese oder jene Weise erfolgende Aufhebung der Divergenz am sichersten vermieden, mithin der Begriff der Differenz am entschiedensten und unverrückbarsten ausgedrückt, und es bildet demzufolge unter den geradlinigen Figuren diejenige, welche nicht nur die Einheit, sondern auch die Verschiedenheit am Bestimmtesten und zugleich in der Schroffheit ihres Gegensatzes zur Anschauung bringt. Daher macht das Quadrat und der ihm in der Körperwelt entsprechende Kubus den Eindruck des Festen, Dauernden, Unbeweglichen und beide bilden insofern den entschiedensten Gegensatz zum Kreise und zur Kugel, welche umgekehrt den Charakter des Leichtbeweglichen, Veränderlichen, Rollenden haben.

§. 162.

Die nach der Zahl ihrer Seiten und Winkel einfachste unter den mehrseitig-gleichförmigen und zugleich geradlinigen Figuren ist das gleichseitige Dreieck, weil keine in sich geschlossene geradlinige Figur von weniger als drei Seiten existiren kann. Weil im Dreieck wegen Wegfall des Parallelismus die Gleichheit der Seiten weniger deutlich hervortritt, auch die gleiche Beziehung derselben zum Mittelpunkt nicht so unmittelbar erkannt wird, so erhält seine Einheit, wie die des Fünfecks, wieder einen mystischen Charakter, der sonderbarer Weise noch dadurch erhöht wird, daß in ihm eigentlich das einheitliche Moment mehr als bei den übrigen Figuren aus dem Innern in die Außenseite, aus der Tiefe auf die Oberfläche tritt, indem jede einzelne Seite derselben sich als das vermittelnde und vereinigende Element für die beiden ihr gegenüberliegenden divergirenden Seiten darstellt. Hiedurch offenbart sich die Dreiheit, weil Ausgleichung des Dualismus, gewissermaßen selbst als Einheit, diese Offenbarung erweist sich aber, wie die Apokalypse, gerade als das unerklärlichste Mysterium, als Verkündigung des Begriffes der Dreieinigkeit, und hieraus erklärt es sich, warum das gleichseitige Dreieck von jeher als ein mystisches Symbol gegolten hat, von der weltlichen Kunst hingegen mehr gemieden als gesucht wird.

§. 163.

An diese einfachen unter den allseitig- und mehrseitig-gleichförmigen Figuren schließen sich dann noch diejenigen, welche gleichsam nur die complicirten und ausgeschmückten Variationen derselben sind, d. h. diejenigen kreisartigen oder einem Dreieck, Viereck, Fünfeck &c. ähnlichen Figuren, deren Umriß nicht aus einer einfachen Kreislinie oder aus schlichten geraden Linien, sondern aus allerhand sich verschlingenden, bald einbiegenden, bald ausbauschenden, bald gebogenen, bald gebrochenen Lineamenten besteht, die jedoch in mehrere, mindestens in drei Abschnitte zerfallen, welche einander völlig congruent sind und die sich regelmäßig um einen gemeinsamen Mittelpunkt

herum gruppiren. Zu den einfacheren Figuren dieser Art gehören z. B. die Sterne, die schematischen Formen vieler Blumenkronen u. s. w.; die complicirteren pflegt man mit dem allgemeinen Namen „Rosetten" zu bezeichnen. So bunt und mannigfach auch immer an diesen die einzelnen um den Mittelpunkt herumliegenden Abschnitte ausgebildet sein mögen, sie erhalten dennoch durch die zwischen den Abschnitten bestehende Congruenz und durch ihre gleiche Beziehung auf einen und denselben Mittelpunkt den Charakter der Einheit und in und mit dieser Zurückführung der Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit auf die Einheit gewinnen sie auch in Rücksicht auf die Totalität ihrer Erscheinung den Charakter der Harmonie und formellen Schönheit. Denn wenn sie trotzdem unschön erscheinen, so liegt das Unschöne nicht in der Composition der Abschnitte zu einem Ganzen, sondern in der Gestaltung der einzelnen Abschnitte selbst, deren Freiheit natürlich ebenfalls einer Regelung bedarf, wenn nicht durch die Regellosigkeit ihrer Sondererscheinung die Regelmäßigkeit der Gesammterscheinung in gewissem Grade beeinträchtigt werden soll. Wie und wodurch dies erreicht wird, kann erst weiter unten gezeigt werden, da derartige Figuren von Seiten ihrer einzelnen Abschnitte bereits den höheren Stufen der formellen Schönheit angehören und nur von Seiten ihrer Totalität in das Gebiet des Streng-Regelmäßigen fallen.

§. 164.

Zum höchsten Grade der Freiheit und Mannigfaltigkeit steigert sich die strenge Regelmäßigkeit in der nur zweiseitigen Gleichförmigkeit, die man Symmetrie zu nennen pflegt und deren Wesen darin besteht, daß bei ihr die Zahl der völlig gleichförmigen Abschnitte einer Figur auf zwei reducirt wird. Da in Figuren dieser Art der Cardinalpunkt nicht mehr nach allen, sondern nur nach zwei, und zwar einander diametral entgegengesetzten Richtungen hin als wirklicher Mittelpunkt erscheint, so ist es bei ihnen nicht gleichgültig, in welcher Richtung die symmetrischen Radien liegen, vielmehr verlangt das ästhetische Gefühl, daß sie eine wagerechte, horizontale Lage haben. Der Grund hievon ist unschwer einzusehen. Was einander in der Form durchaus gleich ist, erscheint auch als quantitativ-gleich; das Quantitativ-Gleiche erscheint aber bei völliger Gleichheit der Form auch von gleichem Gewicht, zwei Dinge aber, die völlig gleiches Gewicht haben, liegen bei gleichen äußeren Umständen auch stets in gleicher Höhe, haben also nothwendig eine horizontale Lage. Daher erscheint der Cardinalpunkt der symmetrischen Figuren schon nicht mehr als bloßes Centrum, sondern zugleich auch als Ausgleichungspunkt des Dualismus, als Indifferenzpunkt des diametralen Gegensatzes von Rechts und Links, als Ruhepunkt, durch den die Möglichkeit des Schwankens der rechten oder der linken Seite nach Oben oder nach Unten verhindert wird, also in dieser Beziehung auch als Indifferenzirungspunkt des Gegensatzes von Oben und Unten. Aber keineswegs braucht er darum auch innerhalb der verticalen Ausdehnung selbst der Mittelpunkt zu sein. Zwar nimmt er in denjenigen symmetrischen Figuren, welche sich am wenigsten von den oben erörterten

allseitig regelmäßigen Figuren entfernen, wirklich diesen Platz ein; bei diesen besteht also die Abweichung von der allseitigen und mehrseitigen Regelmäßigkeit nur darin, daß die Radien der verticalen Richtung von denen der horizontalen Richtung dem Maaß nach verschieden sind, während die diamentral-entgegengesetzten Radien der horizontalen Richtung einerseits, sowie die der verticalen Richtung andererseits ein gleiches Maaß haben. Aber das Gleichmaaß der verticalen Radien ist für symmetrische Figuren keine wirklich nothwendige Bedingung: denn eine Figur gilt auch dann für symmetrisch, wenn der Punkt, welcher für die Totalhöhe der Haupteintheilungspunkt, der Gränz- und Vereinigungspunkt des Unten und Oben erscheint, nicht wirklich in der Mitte der verticalen Axe liegt; es reicht also für die Realisation der Symmetrie hin, wenn nur die horizontale Axe gleichmäßig getheilt ist. Figuren, bei denen beide Axen gleichmäßig getheilt sind, obwohl sie in ihrem Totalmaaß von einander abweichen, sind z. B. das Oblongum, der Rhombus, die ungleichseitigen, aber dabei parallelogrammatischen Vielecke, die Elipse u. s. w., welche sämmtlich, wie die all- und mehrseitig-gleichförmigen Figuren, den einzelnen Seiten und Abschnitten auch eine complicirtere Ausbildung geben können. Figuren hingegen, bei denen nur die horizontale Axe gleichmäßig, die verticale Axe aber, entweder gar nicht oder ungleichmäßig getheilt erscheint, sind z. B. das gleichschenklige Dreieck, das dachförmige Trapez, der Halbkreis, das Oval u. A., und auch diese sind sämmtlich einer reicheren und mannigfaltigeren Ausbildung, z. B. zur Glockenform, zur Blattform in ihren verschiedensten Nüancen, zur Form der von Vorn gesehenen Menschengestalt u. s. w. fähig.

Wir erkennen hieraus, daß sich selbst innerhalb des Gebiets der Gleichförmigkeit immer mehr und mehr der Drang nach Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit geltend macht und daß also die erste Stufe der formellen Schönheit selbst zu einer höheren Stufe derselben, in welcher das Princip der Verschiedenheit, wenn auch nicht zur Herrschaft, doch zu höherer Geltung gelangt, überleitet. Diese Stufe der formellen Schönheit ist die Proportionalität und von dieser haben wir daher zunächst zu reden.

β) Von der Proportionalität.

§. 165.

Das Bedürfniß der Proportionalität tritt überhaupt da ein, wo das Princip der Gleichförmigkeit verlassen wird, also wo sich die einzelnen Theile einer Figur als ungleich darstellen. Wir haben gesehen, daß schon die gleichförmigen Figuren neben ihren gleichmäßigen Theilen auch ungleichmäßige enthalten, z. B. rücksichtlich ihrer verticalen und horizontalen Ausdehnung oder in den Maaßen der Unterabtheilungen ihrer complicirter gebildeten Haupttheile von einander abweichen können. Schon diese Art der Maaßverschiedenheit bedarf, wenn nicht die Einheit dadurch gestört werden soll, einer Ausgleichung: denn es leuchtet ein, daß z. B. ein Oblongum, obschon es sich in zwei völlig gleiche Hälften zertheilen läßt, dennoch unschön

erscheinen wird, wenn zwischen dem Maaß seiner Höhe und seiner Grundlinie eine gar zu große Differenz stattfindet. In noch höherem Grade tritt dieses Bedürfniß dann ein, wenn nicht nur die einander durchkreuzenden Axen einer Figur im Maaß differiren, sondern wenn auch eine und dieselbe und namentlich die verticale Axe durch irgend einen sich als Gränz- und Cardinalpunkt bemerklich machenden Punkt in zwei ungleiche Theile getheilt ist, und ganz besonders in dem Falle, wenn diese Axe als die vorherrschende, dem Maaß nach ausgedehnteste erscheint. Während wir daher bei Erscheinungen von vorwiegend horizontaler Richtung zunächst und vorzugsweise auf ihr Verhalten zur Symmetrie achten, werden wir bei solchen Erscheinungen, welche höher als breit oder lang sind, z. B. bei einem Thurm, einem Baum, einer menschlichen Figur, unser Augenmerk hauptsächlich auf die Eintheilung der Höheaxe richten, und wenn wir hiebei ein Mißverhältniß, d. h. eine zu große Differenz oder zu große Gleichheit zwischen den beiden ungleichen Theilen entdecken sollten, wird uns die Wahrnehmung der symmetrischen Eintheilung der Queraxe nicht dafür entschädigen können.

§. 166.

Hieraus geht hervor, daß die Symmetrie allein die formelle Schönheit noch nicht vollkommen herzustellen vermag und daß es überall da, wo über das strenge Gleichmaaß der Theile hinausgegangen wird, einer höheren Vermittlung und Ausgleichung des Gegensatzes von Einheit und Verschiedenheit bedarf, nämlich einer solchen, welche auch den ungleichen und asymmetrischen Bestandtheilen einer Figur den Stempel der Harmonie und Totalität aufzudrücken vermag. Eine derartige Ausgleichung kann aber nur dadurch erreicht werden, daß für die Gleichheit der Theile eine Gleichheit der zwischen ihnen und dem Ganzen bestehenden Verhältnisse eintritt, also durch die Proportionalität.

Das Gesetz der Proportionalität ist unbestritten eins der wichtigsten Schönheitsgesetze. Wir tragen es in unserem Innern wie das Sittengesetz, wie die logischen Gesetze der Wahrheit, es giebt den Maaßstab ab für fast alle ästhetischen Urtheile über die rein-schönen Erscheinungen, ja indirect auch für solche, die sich auf das Tragische und Komische beziehen. Es prägt sich mit mehr oder weniger Klarheit in fast allen schönen Formen und Figuren aus, am Vollkommensten in der schönen Menschengestalt; es lebt und wirkt in der Werkstätte der Natur, wie in der Seele des schaffenden Künstlers, am bemerklichsten in der des Architekten, Bildhauers, Malers, aber nicht minder kräftig in der des Tonkünstlers, Dichters, Mimikers. Ja es übt seine Macht auch über die bildenden Handwerker aus. Der Tischler, der Drechsler, der Schneider, der Schuhmacher, kurz alle diejenigen Arbeiter, die nicht bloß für das Bedürfniß, sondern auch für den Luxus arbeiten, müssen es mehr oder minder klar in ihrem Innern tragen, wenn sie nicht völlig Ungestaltes und Unförmliches liefern wollen. Es ist eine dunkle Autorität, der sich Niemand, sobald er etwas Formell-Erscheinendes producirt oder reproducirt, ganz entziehen kann.

§. 167.

Die Existenz eines solchen, uns und der Welt inwohnenden Proportionalgesetzes ist vom Gefühl stets anerkannt und man ist daher seit uralten Zeiten eifrigst bestrebt gewesen, sich seiner auch mit dem Verstande zu bemächtigen und einen mehr oder minder gemeingültigen Kanon für die als normal zu betrachtenden Verhältnisse der verschiedenen Erscheinungen und insbesondere für den proportionalen Bau der Menschengestalt aufzustellen; aber von so verschiedenen Seiten man auch die Sache bereits angegriffen hat, der Erfolg blieb stets ein unbefriedigender: denn alle diejenigen Theorien, welche wirklich erfaßbare und praktisch-brauchbare Maaßbestimmungen zu geben suchten, trugen mehr oder weniger den Charakter der Willkühr und Zufälligkeit und ermangelten einer inneren, vernunftgemäßen Begründung; diejenigen hingegen, welche ein innerlich begründetes Proportionalgesetz erstrebten, kamen in der Regel nicht über den zwar richtigen, aber in seiner Allgemeinheit bloß als Phrase erscheinenden Satz hinaus, daß die Proportionalität auf einer Uebereinstimmung der zwischen dem Ganzen und seinen Theilen bestehenden Verhältnisse beruhe, ohne daß sie hieraus irgend welche specielle und praktisch-brauchbare Bestimmung gefolgert hätten.

Daß sich nun Kunst und Wissenschaft weder mit diesem noch mit jenem Resultat begnügen kann, leuchtet ohne Weiteres ein; nicht minder einleuchtend aber ist es, daß die Auffindung eines für die Vernunft wie für das Gefühl und die Praxis gleichbefriedigenden Proportionalgesetzes wirklich ein unabweisbares Bedürfniß ist, weil sich ohne ein solches gar nicht mit Sicherheit darüber urtheilen läßt, ob eine Figur proportional gebaut sei oder nicht. Denn da, wie bereits gesagt, die Frage nach der Proportionalität überhaupt erst da auftaucht, wo ein Ganzes in zwei ungleiche Theile getheilt wird, und da bei einer derartigen Theilung das Verhältniß des kleineren zum größeren Theil ein unendlich verschiedenes sein kann, keineswegs aber alle möglichen Verhältnisse als schön, sondern viele sogar als häßlich erscheinen — wie und mit welchem Rechte will man ohne ein solches Gesetz behaupten können, daß in einem gegebenen Falle die Differenz zwischen dem größeren und kleineren Theil weder eine zu große noch eine zu geringe und also wirklich der richtige Theilungspunkt getroffen sei?

§. 168.

Im Gefühl dieses Bedürfnisses habe ich diese ebenso interessante als wichtige Frage zum Gegenstande des sorgfältigsten Nachdenkens und vieljähriger Forschungen gemacht und bin dadurch zur Entdeckung eines Gesetzes gelangt, durch welches, wie ich in einer besonderen Schrift*) ausführlich darzulegen und durch Belege aus allen Sphären der Natur und Kunst zu beweisen gesucht habe, das bisher unerkannt gebliebene ästhetische Verhältniß,

*) „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers ꝛc." Leipzig Rud. Weigel. 1854.

welches zwischen dem kleineren und größeren Theil eines Ganzen bestehen muß, auf eine ebensosehr der Wissenschaft, wie dem praktischen Bedürfniß genügende Weise festgestellt wird und welches daher als das oberste oder Grundgesetz der Proportionalität wird angesehen werden müssen. Dieses Gesetz hängt mit dem Begriff der Proportionalität, wie wir ihn oben dem allgemeinen Sprachgebrauch gemäß bestimmt und aus dem Begriff des Formell-Schönen überhaupt als eine nothwendige Seite desselben entwickelt haben, auf das Innigste zusammen und ist überhaupt das einfachste und natürlichste, was sich denken läßt: denn es ist, bei Licht betrachtet, weiter nichts, als der etwas genauer formulirte und dadurch wirklich erfaßbar und praktisch brauchbar gemachte Ausdruck des schon oben erwähnten, oft ausgesprochenen und überall anerkannten Satzes, daß die Proportionalität auf einer Uebereinstimmung der zwischen dem Ganzen und seinen Theilen bestehenden Verhältnisse beruhe. Fragt man sich nämlich, wie viel Verhältnisse denn überhaupt zwischen dem Ganzen und seinen Theilen bestehen können, und behält dabei in Erinnerung, daß die Theile als ungleiche zu denken sind, so findet man, daß ihrer nur drei sein können, nämlich 1) das Verhältniß zwischen dem kleineren und größeren Theil, 2) das zwischen dem größeren Theil und dem Ganzen und 3) das zwischen dem kleineren Theil und dem Ganzen. Vergleichen wir aber diese Verhältnisse mit einander, so zeigt sich sofort, daß eine Uebereinstimmung der beiden letzten Verhältnisse mit einander schlechthin unmöglich ist, weil der kleinere Theil zum Ganzen nothwendig in einem andern Verhältnisse stehen muß, als der größere Theil. Es leuchtet also ein, daß wenn überhaupt eine Uebereinstimmung stattfinden soll, diese nur zwischen den beiden ersten Verhältnissen bestehen kann, und daher reducirt sich jener längst anerkannte Grundsatz in genauerer Fassung auf folgenden Gedanken:

> Wenn ein in ungleiche Theile getheiltes Ganzes als formell-schön erscheinen soll, muß sich der kleinere Theil zum größeren Theil ebenso verhalten, wie sich der größere Theil zum Ganzen verhält.

Und dieser Gedanke ist eben das von uns aufgestellte Proportionalgesetz.

§. 169.

Daß nun dieses Gesetz wirklich ebenso sehr dem allgemein angenommenen, wie dem oben von uns deducirten Begriff der Proportionalität, also ebensosehr dem populären, wie dem philosophischen Bewußtsein entspricht, bedarf nach dem Obigen, wie ich glaube, keines weiteren Beweises; daß es aber in der vorliegenden Fassung auch nicht mehr bloß eine allgemeine und als solche unfruchtbare Phrase, sondern der prägnante Inbegriff wirklich-brauchbarer Regeln und Maaßbestimmungen ist, folgt einerseits daraus, daß sich die Theilung einer als Ganzes gegebenen Größe nach dem obigen Verhältnisse mit Hülfe des mathematischen Lehrsatzes, welcher „Der goldne Schnitt“ oder die „aurea sectio“ genannt wird, auf geometrischem und arithmetischem Wege wirklich vollziehen und mithin ebensogut wie die sym-

metrische oder Gleichtheilung durch Messung und Berechnung produciren, wie durch Nachmessung und Nachrechnung prüfen und reproduciren läßt; andererseits daraus, daß auf dieser Eintheilung die Gliederung des ganzen menschlichen Körpers in Höhe und Breite, die Structur der Pflanzen, der Bau der schöneren Thiere, die Proportionalität der anerkannt schönsten Bauwerke, die Harmonie der befriedigendsten musikalischen Accorde und die formelle Schönheit noch vieler anderer Erscheinungen beruht. Vgl. §. 186. Auf geometrischem Wege kommt diese Theilung dadurch zu Stande, daß man an eine als das Ganze gegebene gerade Linie die Hälfte derselben als Kathete ansetzt, hierauf beide Katheten durch die Hypotenuse verbindet und endlich die kürzere Kathete (also die Hälfte der längeren) von dieser Hypotenuse abzieht: alsdann ist nämlich dieser Rest der Hypotenuse, auf die ursprünglich als Ganzes gegebene Linie übertragen, der gesuchte *größere* Theil des Ganzen, dagegen der durch Abzug dieses Restes vom Ganzen gefundene Rest der gesuchte *kleinere* Theil.

§. 170.

Auf arithmetischem Wege findet man, diesem Verfahren entsprechend, die beiden Theile dadurch, daß man sowohl die als das Ganze gegebene Zahl wie auch ihre Hälfte auf das Quadrat erhebt, sodann beide Quadrate zusammenzählt, hierauf aus dieser Summe so genau als möglich die Quadratwurzel zieht und endlich von dieser Quadratwurzel die Hälfte der gegebenen ganzen Zahl abrechnet: alsdann ist der Rest der gesuchte größere Theil der gegebenen Zahl; der kleinere Theil aber wird dadurch gefunden, daß man den gefundenen größeren Theil von der gegebenen ganzen Zahl abzieht.*) Da sich die Quadratwurzel einer Zahl, welche die Summe zweier Quadrate ist, nie mit voller Genauigkeit ausrechnen läßt, so kann auch der Werth des größeren und kleineren Theils in Zahlen nie so genau bestimmt werden, daß nicht entweder dieser oder jener um irgend einen mehr oder minder kleinen Bruchtheil zu groß oder zu klein angenommen würde. Nimmt man z. B. als die ganze Zahl 10 an, so wird bei einer Berechnung von 4 Decimalstellen der größere Theil (Major) aus 6,1803 . . . ., der kleinere Theil (Minor) hingegen aus 3,8197 . . . . bestehen; hiebei ist aber der Major um die Zahlenwerthe der fehlenden Decimalstellen zu klein, folglich der Minor um eben dieselben zu groß angenommen; das Umgekehrte

*) Bezeichnet man das Ganze (Totum) durch T, den größeren Theil (Major) durch M, und den kleineren Theil (Minor) durch m, so läßt sich der unbekannte Werth von M und m aus dem bekannten Werth von T nach folgenden Formeln bestimmen:

$$M = \sqrt{\left(T^2 + \left(\frac{T}{2}\right)^2\right)} - \frac{T}{2} \text{ oder } \sqrt{\left(T^2 + \frac{T^2}{4}\right)} - \frac{T}{2}$$

$$\text{z. B. } \sqrt{\left(10^2 + \frac{10^2}{4}\right)} - \frac{10}{2} = \sqrt{(100 + 25)} - 5 = 6{,}1803 \ldots$$

$$m = T - M \text{ z. B. } 10 - 6{,}1803 \ldots = 3{,}8197 \ldots$$

aber würde der Fall sein, wenn man dafür den Major als $6,_{1804}$ und den Minor als $3,_{8196}$ bestimmen wollte. Da man die Berechnung ins Unendliche fortsetzen und dadurch dem wahren Werth bis auf die minutiösesten Bruchtheile nahe kommen kann, so geschieht natürlich durch diesen Umstand der praktischen Brauchbarkeit des Gesetzes nicht der geringste Abbruch; vielmehr geht umgekehrt daraus hervor, daß die Theilung eine unendlich feine, auf der unendlichen Theilbarkeit jeder Größe beruhende und mithin eigentlich dem Reich des Unendlichen und Idealen angehörige ist, so jedoch, daß sie zugleich mit dem Reich des Endlichen und Realen durch eine unendliche Reihe mehr oder minder genauer Realisationen im Zusammenhange steht.

§. 171.

Dieser das Ideale mit dem Realen vermittelnde Charakter der hier in Rede stehenden Theilung zeigt sich nun aber u. A. auch noch darin, daß sich dieselbe auf die einfachste und consequenteste Weise ins Unendliche fortsetzen läßt. Hat man nämlich auf die oben gegebene Weise den Major und Minor des Ganzen gefunden und will nun den Major auf dieselbe Weise getheilt wissen: so braucht man den Major desselben nicht erst zu suchen, sondern hat ihn unmittelbar im Minor des Ganzen; den Minor des Majors aber findet man einfach durch Subtraction dieses eben gefundenen Majors vom ursprünglichen Major. Will man nun weiter auch den ursprünglichen Minor, der durch die letzte Theilung zum Major des Majors avancirt ist, nach demselben Verhältniß theilen, so verfährt man wieder ganz in derselben Weise, d. h. man findet den größeren Theil des ursprünglichen Minors im kleineren Theil des ursprünglichen Majors und mithin den kleineren Theil des ursprünglichen Minors dadurch, daß man seinen eben gefundenen größeren Theil von ihm abzieht. Ein Beispiel in Zahlen wird dies deutlicher machen. Hat man z. B. von der Zahl 1000 als Ganzem die Zahl $618,_{03}$ als Major, die Zahl $381,_{97}$ hingegen als Minor gefunden: so besteht der Major der Zahl $618,_{03}$ in der Zahl $381,_{97}$, ihr Minor hingegen in $618,_{03} - 381,_{97} = 236,_{06}$; ferner der Major von $381,_{97}$ in $236,_{06}$ und der Minor der nämlichen Zahl in $145,_{89}$ u. s. w. So läßt sich also die Fortsetzung der ursprünglichen Theilung ins Unendlichste auf die leichteste und bequemste Weise erreichen, denn es ist dazu nichts weiter nöthig, als daß immer die zuletzt gewonnene Größe von der nächstvorangehenden größeren abgezogen wird. Ein Ganzes aber, welches auf diese Weise fort und fort getheilt ist, stellt sich als eine Composition von lauter gleichen Verhältnissen und Proportionen, als die consequenteste Ausführung einer und derselben Grundidee dar: denn alle Maaße seiner einzelnen Abtheilungen werden in gehöriger Abstufung nur als Glieder einer nach dem nämlichen Grundverhältniß fortschreitenden Reihe erscheinen und werden z. B., wenn das Ganze als 1000 angenommen wird, in die Zahlenreihe:

1000 : 618 : 381 : 236 : 145 : 90 : 55 : 34 : 21 : 13 : 8 : 5 : 3 : 2 : 1 u. s. w.

(bei welchen wir hier der Einfachheit halber die eigentlich noch dazu gehörigen Decimalbrüche weggelassen haben) hineinfallen müssen. Die Zahlen

der eben hier aufgestellten Reihe, in welcher sich bei Hinzufügung der Decimalbrüche noch deutlicher als hier jedes folgende Glied als die Differenz der beiden nächstvorangehenden Glieder darstellt, sind zwar zunächst nicht an sich, sondern nur wegen des zwischen ihnen bestehenden Verhältnisses wichtig, und können, sobald man eine andere Zahl als 1000 für das Ganze annimmt, durch andere von demselben gegenseitigen Verhältniß ersetzt werden; aber sie sind doch auch als solche von Bedeutung, weil sie gerade die aus der *Einheit* hervorgehenden Proportionalzahlen und zwar in der Form von Tausendsteln darstellen und in überraschender Weise mit den Zahlen der durch fortgesetzte Addition der ersten Primzahlen zu gewinnenden Zahlenreihe:

1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34 : 55 : 89 : 144 u. s. w.

bis auf sehr kleine Differenzen zusammenfallen. Daher wird es zweckmäßig sein, dem auch in meiner Schrift beobachteten Verfahren gemäß gerade *sie* als die numerischen Typen für die verschiedenen Glieder der hier in Rede stehenden Proportion anzunehmen; nur darf man dabei nie vergessen, daß sie ohne die eigentlich noch hinzugehörigen Bruchzahlen nur als ungefähre, approximative Ausdrücke gelten können, namentlich die letzten Glieder der Reihe, nämlich 3 : 2 : 1 : denn es leuchtet ein, daß diese kleineren Zahlen durch den Wegfall der Brüche in ihrer Richtigkeit weit mehr alterirt werden als die größeren und es wird daher rathsam sein, statt ihrer die genaueren Ausdrücke $3,_1 \ldots : 1,_9 \ldots\ldots : 1,_1 \ldots$ zu gebrauchen. Dagegen kommen schon die nächsthöheren Glieder 3 : 5 : 8 : 13 den genaueren Ausdrücken ziemlich nahe: denn bei der Eintheilung eines Ganzen von 8 Theilen in einen Major von 5 und einen Minor von 3 Theilen, ist der *Major* nur etwa um $\frac{6}{100}$ und bei der Eintheilung eines Ganzen von 13 Theilen in einen Major von 8 und einen Minor von 5 Theilen, umgekehrt der *Minor* nur etwa um $\frac{2}{100}$ zu groß — zwei Differenzen, welche zwar noch sinnlich wahrnehmbar sind, aber doch das ideale Verhältniß nicht in seinem Wesen zu zerstören, sondern nur nach zwei verschiedenen Seiten hin zu modificiren vermögen. Daher lassen sich bereits die Verhältnisse 3 : 5 und 5 : 8 als bloße Modificationen und Schwankungen des rein-idealen Verhältnisses ansehen, zu denen sich das Ideale überhaupt im Bereiche des Realen nothwendig auseinander legen muß. Dies ist aber um so mehr hervorzuheben, als auf diesen Schwankungen zwei Hauptdifferenzen der realen Erscheinungen, einerseits in der optischen, andererseits in der akustischen Welt, beruhen, nämlich dort der Unterschied zwischen dem männlichen und weiblichen Typus, hier der Unterschied zwischen dem Durzweiklang und dem Mollzweiklang: denn die Realisation unseres Verhältnisses am *männlichen* Körper und im *Dur*zweiklange entspricht dem Verhältnisse von 5 : 8, und die Realisation am *weiblichen* Körper und im *Moll*zweiklange dem Verhältnisse von 3 : 5, d. h. im männlichen oder Durzweiklang kommt die Abweichung vom rein-idealen Verhältniß dem der *Einheit* näher liegenden *Minor*, dagegen im weiblichen oder Molltypus dem der *Zweiheit* näher liegenden *Major* zu Güte. (Das Nähere hierüber findet sich §. 248, §. 196, §. 185.)

§. 172.

Aus allen diesem ergiebt sich der ausgleichende, die Idee mit der Wirklichkeit, die Einheit mit der Verschiedenheit, das Unendliche mit dem Endlichen vermittelnde Charakter des hier von uns als Urtypus der Proportionalität aufgestellten Verhältnisses. Daß aber in einem nach diesem Verhältniß getheilten Ganzen die Differenz zwischen dem größeren und kleineren Theil wirklich weder zu groß, noch zu klein ist, erhellt daraus, daß sie gerade in der proportionalen Mitte liegt zwischen der Differenz von $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{2}$, welche Null ist, und der Differenz von $\frac{1}{3}$ und $\frac{2}{3}$, welche den größeren Theil ($\frac{2}{3}$) gerade noch einmal so groß als den kleineren ($\frac{1}{3}$) darstellt und mithin schon als zu groß erscheinen läßt. Die nächste und unvollkommenste Ausgleichung dieses Gegensatzes von Garnichtgrößer und Nocheinmalsogroß liegt in der Theilung eines Ganzen in $\frac{2}{5}$ und $\frac{3}{5}$; immer vollkommner aber wird sie erreicht durch die Zerlegung des Ganzen in $\frac{3}{8} + \frac{5}{8}$, in $\frac{5}{13} + \frac{8}{13}$, in $\frac{8}{21} + \frac{13}{21}$, in $\frac{13}{34} + \frac{21}{34}$ u. s. w., d. h. je reiner die beiden Abschnitte dem Verhältniß unseres Gesetzes entsprechen.

Durch den goldenen Schnitt wird aber nicht bloß ein mittleres Verhältniß zwischen den beiden ungleichen Theilen und eine Gleichheit der Verhältnisse zwischen den Theilen einerseits und dem größeren Theil und dem Ganzen andererseits, sondern auch eine Continuität und Vermittlung zwischen dem Ganzen und dem kleineren Theil erreicht: denn der größere Theil erscheint hiebei stets als das mittlere Proportionalglied zwischen dem Ganzen und dem kleineren Theil und bildet zwischen beiden gleichsam eine Brücke. Dies ist aber auch der Fall, wenn die Theilung bis ins Unendliche fortgesetzt wird; das Auge mag daher bei der Betrachtung einer so eingetheilten Figur vom Ganzen durch den größeren Theil zum kleineren oder umgekehrt vom kleineren Theil durch den größeren zum Ganzen fortschreiten, es wird in beiden Fällen die beiden Fortschrittsmomente einander entsprechend finden und bei seiner Vergleichung der Theile mit einander nirgends auf eine Lücke oder einen willkührlichen Sprung stoßen, und hieraus muß dem Gefühle, auch ohne daß es sich des Grundes bewußt wird, nothwendig eine hohe Befriedigung erwachsen.

Nachdem wir uns auf diese Weise die wesentlichsten Vorzüge der nach dem goldenen Schnitt vollzogenen Theilung, nämlich die Gleichheit ihrer Verhältnisse, ihre unendliche Fortsetzbarkeit, ihre Idealität und Unerreichbarkeit, ihre Realisirbarkeit, ihre Variabilität und dualistische Modificationsfähigkeit, ihren den Gegensatz von Differenz und Indifferenz, von Zuviel und Zuwenig vermittelnden Charakter und endlich ihre Continuität ganz im Allgemeinen vergegenwärtigt haben: so bleibt uns nun noch übrig, auch von der höchst mannigfaltigen Art und Weise, wie sich das ihr zum Grunde liegende Verhältniß bei der Bildung wirklicher Figuren anwenden läßt und bei einer großen Anzahl der verschiedenartigsten und gerade durch formelle Schönheit sich auszeichnenden Bildungen von Natur und Kunst aus natürlichem Tact wirklich angewandt worden ist, einen wenn auch nur flüchtigen Ueberblick zu geben.

§. 173.

Zunächst haben wir hier die ganz allgemeinen geometrischen und namentlich die planimetrischen Figuren ins Auge zu fassen. Hier kann sich das Gesetz zunächst bloß in einseitiger Richtung, z. B. bloß in der Eintheilung der verticalen oder bloß in der der horizontalen Axe bethätigen. Da die horizontale als die ausgleichende Richtung das Princip der Symmetrie bevorzugt, so liegt es in der Natur der Sache, daß die proportionale Theilung hier größtentheils nur in untergeordneter Weise, d. h. nicht zur Haupteintheilung der ganzen Queraxe, sondern nur zur Unterabtheilung der beiden Hälften derselben oder auch zur Trennung dieser beiden Hälften durch ein proportionales Mittelstück angewandt wird. Hiebei ist, je nachdem die Theilung nur einmal, zweimal oder öfter vorgenommen wird und je nachdem die Theile von der Mitte nach den beiden Seiten hin in reinaufsteigender, reinabsteigender oder wechselnder Progression angeordnet werden, wieder eine große Mannigfaltigkeit zu erreichen und schon um deßwillen ist bei der Untereintheilung der Seitentheile das proportionale dem symmetrischen Princip, welches bei consequenter Fortsetzung leicht einförmig erscheint, vorzuziehen; noch mehr aber deßhalb, weil sich innerhalb der Unterabtheilungen der Seitentheile, je nachdem sie der Mitte näher oder ferner liegen, bereits ein Rangunterschied geltend macht, der in dem verschiedenen Maaß der Unterabtheilungen entweder seinen entsprechenden Ausdruck oder seine Compensation findet.

Tritt hier die proportionale Eintheilung nur in dienender Weise auf, so stellt sie sich in der verticalen Richtung geradezu als die herrschende dar: denn weil sich hier sofort der Gegensatz des Oben und Unten geltend macht, so beleidigt es, wenn das Höhere und Niedere von gleichem Maaße erscheint; es tritt das Bedürfniß ein, jenen Unterschied durch einen zweiten Unterschied, nämlich den des Größeren und Kleineren, wieder auszugleichen. Daher wird es am meisten befriedigen, wenn der obere Theil der Höheaxe als der kleinere, der untere hingegen als der größere erscheint, wie es beim stehenden Kreuze (†), bei dem Bau der meisten Thiere und namentlich in der Menschengestalt der Fall ist. Nur wo der untere Theil ganz entschieden als bloß dienendes Zubehör, als bloße Basis ohne merklich hervortretende Entfaltung erscheint z. B. im Verhältniß des Souterrains zum eigentlichen Gebäude, des Piedestal zur Statue, des Stammes zur Krone, rechtfertigt sich auch die umgekehrte Anordnung. Je nachdem die proportionale Theilung der Höheaxe mehr oder minder oft auch bei den Unterabtheilungen angewandt wird, in demselben Grade steigert sich natürlich auch die Mannigfaltigkeit, zumal da auch hier eine verschiedene Anordnung der Theile möglich ist. Welche dieser Anordnungen die vollkommenste sei, dürfte sich im Allgemeinen schwer entscheiden lassen, da hiebei Wesen und Charakter der Erscheinung, an welcher die Eintheilung vorgenommen wird, ein wichtiges Wort mitsprechen; sofern aber der ursprüngliche Theilungspunkt als der proportionale Mittel- oder Kernpunkt der beiden Radien der Höheaxe anzusehen ist, wird es rationell erscheinen, im oberen Radius, wie beim Ganzen, den Minor

wieder zum oberen, den Major hingegen züm unteren Abschnitt zu machen, dagegen den beiden Abschnitten des unteren Radius eine umgekehrte Anordnung zu geben, so daß also die beiden größeren Abschnitte unmittelbar an den Mittelpunkt, dagegen die beiden kleineren an die beiden Enden (d. i. zuoberst und zuunterst) zu liegen kommen, z. B. nach folgender Anordnung:

$$T = 1000 \left\{ \begin{array}{l} 381\,m \left\{ \begin{array}{l} 145\ m = \text{Scheitel bis Kehlkopf (Kopf)} \\ 236\ M = \text{Kehlkopf bis Nabel (Rumpf)} \end{array} \right. \\ 618\,M \left\{ \begin{array}{l} 381\ M = \text{Nabel bis Knieende (Oberschenkel)} \\ 236\ m = \text{Knieende bis Sohle (Unterschenkel)} \end{array} \right. \end{array} \right.$$

welche, wie hier nur angedeutet werden kann, diejenige ist, welche die Natur bei der Gliederung der Menschengestalt angewandt hat. Hierin liegt aber zugleich die allgemeine Norm für die Anordnung bei noch weiteren Unterabtheilungen ausgesprochen, doch erscheint dieselbe hier nicht allein maaßgebend, da die Anziehungskraft der secundären Cardinalpunkte durch die des Hauptcardinalpunktes paralysirt werden kann.

§. 174.

Da bei der Wiedereintheilung des Majors der Major desselben jedesmal dem Minor des Ganzen gleich wird, so können aus der proportionalen Eintheilung auch symmetrische Gruppen hervorgehen, z. B. folgende drei- und fünfgliedrige:

M { 8 m / 5 ; { 5 / m 8 } M

m { 8 / 5 ; M { 8 / 5 / 8 m, { 8 / 5 } M

m { 5 / 8 ; M { 8 m / 8 / 5, { 8 / 5 } M

unter denen bei der ersten die Zahl 21, bei den beiden folgenden die Zahl 34 als Totalmaaß angenommen ist. Je größer die Anzahl der Glieder ist, um so mannigfaltiger können sich natürlich sowohl diese, wie auch die asymmetrischen Gruppen gestalten. Die Zahl dieser verschiedenen Zusammenstellungen ist eine schlechthin unendliche.

Ist eine solche Mannigfaltigkeit in der Anordnung des Verhältnisses auf die Formation schon innerhalb einer einzigen Richtung der Figur möglich, so steigert sich dieselbe natürlich in unberechenbarem Maaße dann, wenn auch die in verschiedenen Richtungen liegenden Maaße einer Figur danach geregelt werden. Diese verschiedenen Richtungen können theils am Umriß der Figuren, theils in ihren vom Cardinalpunkt nach den meist- oder mindesthervortretenden Punkten des Umrisses auslaufenden Radien (Armen der Axe), theils an beiden zugleich zur Erscheinung kommen.

§. 175.

Am Umriß zeigen sie sich besonders bei den geradlinigen und den merklich ausschweifenden Figuren. Hier ist das Proportionalgesetz für alle die-

jenigen von Wichtigkeit, deren Umriß in mehrere nicht ganz gleiche Abschnitte zerfällt, z. B. für die bloß gleichschenkligen und ungleichseitigen Dreiecke, für die Oblongen, Rhomboiden und Trapeze, für die ungleichseitigen Fünfecke, Sechsecke, Achtecke ꝛc., so wie für die sämmtlichen complicirteren Variationen dieser einfacheren Figuren: denn wenn es sich um die Frage handelt, in welchem Maaße die kürzere Seite von der längeren Seite verschieden sein dürfe, wird sich kein absolut-befriedigenderes Verhältniß als das unseres Gesetzes aufweisen lassen; und in der That machen alle jene Figuren, sobald das Maaß ihrer verschiedenen Seiten nach diesem Verhältniß geregelt ist, auf das ästhetische Gefühl einen wohlthätigen Eindruck, während die allzumerklichen Abweichungen von demselben, in rein-formeller Beziehung betrachtet, das Auge beleidigen.

§. 176.

Noch wichtiger erscheint das Gesetz in Betreff der vom Mittelpunkt der Figur nach den wesentlichsten Punkten des Umrisses auslaufenden Radien, welche zwar gewöhnlich idealen Charakters sind, d. h. als solche nicht sichtbar in die Erscheinung treten, sondern sich meist im Inneren der Körper als Adern, Gefäßbündel, Knochen, Nerven u. s. w. mehr oder minder verbergen, aber trotzdem, wie bereits §. 159 berührt ist, das eigentliche Gerüst, den inneren Halt und den einfachsten Grundtypus der Figuren bilden und dem anschauenden Auge bei Betrachtung der Figuren stets als unsichtbare Regulatoren der Anschauung vorschweben. Je nachdem sich an einer Figur mehr oder weniger solcher Radien annehmen lassen und je nachdem von denselben je zwei und zwei in oppositiver Richtung liegen oder nicht, lassen sich verschiedene Arten solcher radialen Gerüste unterscheiden, nämlich

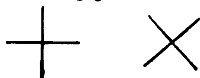
1) spornförmige, d. h. solche, die aus drei, fünf oder mehr Radien bestehen, unter denen kein einziger mit einem anderen in wirklich oppositiver Richtung liegt, also mit ihm zusammen keine gerade Linie, keine die ganze Figur durchschneidende Diagonale bildet z. B.

Fig. 2.



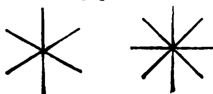
2) kreuzförmige, d. h. solche, die aus vier Radien bestehen, von denen je zwei und zwei in oppositiver Richtung liegen und zusammen eine geradlinige Diagonale bilden, z. B.

Fig. 3.



3) sternförmige, d. h. solche, die aus mindestens sechs, acht, zehn u. s. w. Radien bestehen, von denen sich ebenfalls je zwei und zwei, die in diamentraler Richtung liegen, zu einer Diagonale vereinigen, z. B.

Fig. 4.



§. 177.

Sind in diesen Gerüsten die Radien sämmtlich von gleicher Länge und sind sie am Mittelpunkt auch sämmtlich durch gleiche Winkel mit einander verbunden, so erscheinen die um sie herum construirten Figuren als streng-regelmäßige und das Proportionalgesetz leidet alsdann auf sie keine Anwendung. Sobald hingegen von dieser Gleichförmigkeit in irgend einer Beziehung abgewichen wird, tritt dasselbe sofort wieder in seine Bedeutung ein: denn es werden nur diejenigen Figuren als formell-schön erscheinen, in welchen die Maaßdifferenz der Radien oder der zwischen ihnen liegenden Winkel nicht merklich größer oder kleiner ist, als es dem Verhältniß unseres Gesetzes entspricht. Alle Figuren mit sporen-, kreuz- oder sternförmigem Gerüst werden daher bei ungleichen Radien dann die größte Befriedigung gewähren, wenn die längeren unter denselben das Maaß des Majors, die kürzeren hingegen das Maaß des Minors haben, z. B. wenn, wie an Fig. 5, an einer Gabel der Stiel dem Major und die beiden Zinken dem Minor, oder, wie an Fig. 6, an einem Baume umgekehrt der Stamm dem Minor und die beiden Zweige dem Major gleich sind; wenn bei einem hohen Kreuz (Fig. 7) der längere Unterbalken, bei einem breiten Kreuz (Fig. 8) die beiden längeren Seitenarme, und so auch bei einem scheerenförmigen (Fig. 9) und jedem anderen derartigen Kreuz die längeren Bestandtheile den Major, alle kürzeren aber den Minor bilden u. s. w. Aus der klaren Auffassung dieses Verhältnisses erklärt sich sowohl die Schönheit wie die Häßlichkeit vieler Erscheinungen. So verhält sich z. B. am menschlichen Körper, welcher im schreitenden Zustande der Gabelform entspricht, der dualistische Untertheil zum einheitlichen Obertheil genau wie der Major zum Minor; und wenn er sich im mittleren Zustande zwischen Activität und Passivität befindet, d. h. den Oberarm in senkrechter, den Unterarm aber in wagerechter Richtung trägt, zeigt er den Grundtypus eines gerade den obigen Bedingungen genügenden Kreuzes. Ein gleiches Kreuz liegt aber auch dem Oval des Kopfes und Rumpfes, sowie überhaupt den wohlgefälligsten Ovalen, Trapezen und ähnlichen Figuren zum Grunde, ja es läßt sich vielleicht auf keinem anderen Wege so leicht und bequem als mit Hülfe des goldenen Schnitts ein Oval construiren, indem es ganz einfach durch die Verbindung zweier in zwei Punkten sich schneidenden Kreise, von denen der größere einen Halbmesser vom Maaße des Majors, der kleinere dagegen, dessen Centrum in der Peripherie des größeren liegen muß, einen Halbmesser vom Maaße des Minors hat, herzustellen ist. Schon hieraus erkennt man, daß das proportionale Verhältniß der verschiedenen Radien zu einander auch für die Form des Umrisses von Bedeutung ist. Dies tritt bei den complicirteren Figuren noch stärker hervor.

Fig. 5.


Fig. 6.


Fig. 7.


Fig. 8.


Fig. 9.


§. 178.

Werden nämlich in solchen Figuren, deren Gerüst aus einer größeren Anzahl von ungleichmaaßigen Radien besteht und bei denen in der Reihenfolge der längeren und kürzeren Radien ein Wechsel stattfindet, die Endpunkte der längsten und kürzesten Radien durch Linien miteinander verbunden, so erhalten sie, wenn diese Linien gerade sind und sich in bestimmbaren Winkeln berühren, einen gezackten, gezähnten oder sonst wie eingekerbten, dagegen wenn die Linien curvenartig sind und sich auch curvenartig vereinigen, einen wellenförmigen Umriß. Wie sehr aber auch dieser Umriß durch Uebereinstimmung der Radien mit dem gesetzlichen Verhältniß an Schönheit gewinnt, umgekehrt aber durch allzu merklich hervortretende Abweichungen von demselben häßlich wird, zeigt sich besonders deutlich, wenn wir Figuren, die, wie z. B. die Menschengestalt, auch in dieser Beziehung dem Gesetz entsprechen, mit entschieden häßlichen, z. B. Spinnen und ähnlichen Insecten, vergleichen: denn hiebei zeigt sich deutlich, daß die Unförmlichkeit der letztern vorzugsweise auf dem Mißverhältnisse beruht, welches zwischen den kürzeren, d. h. bis an die Peripherie des Leibes reichenden, und den längeren, d. h. bis zu den Enden ihrer Beine reichenden, Radien besteht, was hier um so mehr der Fall ist, da die Differenz zwischen beiden durch keinen Uebergang, d. h. durch keine dazwischen liegenden, allmählig länger oder kürzer werdenden Radien vermittelt ist, sondern die längeren Radien schroff und fadenartig, wie bloßgelegte Nervenfasern, über den Umriß des Leibes hinausragen. Aus demselben Grunde beleidigen die allzu langen Arme des Pavians, die allzu langen Schwänze der Ratten und Mäuse, so wie an den Pflanzen die allzu extravagant hervortretenden Zacken und Lappen der Blätter im zweiten Stadium der Metamorphose, in welchem, wie Göthe sagt,

„Viel gerippt und gezackt, auf mastig strotzender Fläche
Frei und unendlich zu sein scheinet die Fülle des Triebs."

Umgekehrt beleidigt es aber auch, wenn der längere Radius nicht lang genug erscheint: denn in diesem Falle ist der befriedigende Eindruck, den die völlige Gleichheit erweckt, vernichtet, ohne daß der belebende Effect, der von der Verschiedenheit ausgeht, erreicht würde. Daher die Häßlichkeit aller knotenartigen, höckerigen Auswüchse, hervorragender Zähne, borstenartiger Haare oder Stacheln, halbentwickelter Gliedmaaßen, so wie auch die Unschönheit allzuflacher Wellenlinien.

§. 179.

Die Wellenlinie hat man von jeher als ein sehr wesentliches Element der formellen Schönheit anerkannt, ja Hogarth hat in ihr den Inbegriff der ganzen Schönheit sehen wollen. So allgemein läßt sich das aber nicht von ihr behaupten: denn nicht alle Wellenlinien sind schön, und Hogarth selbst räumt ein, daß es Wellenlinien von zu ausschweifenden und umgekehrt von zu flachen Bogen geben könne. Nicht in der Wellenlinie an sich liegt also das Schöne, sondern in gewissen Maaßverhältnissen derselben; über

diese aber giebt Hogarth durchaus keine wirklich brauchbaren Bestimmungen, sondern begnügt sich damit, eine Reihe von mehr oder minder ausgeschweiften Wellenlinien neben einander zu stellen und auf diese Weise dem Auge fühlbar zu machen, daß die, welche zwischen den zu stark und zu gering ausgeschweiften in der Mitte liegen, die schönsten seien. Daß diese Bestimmung weder der Wissenschaft noch der Praxis genügen kann, leuchtet ein. Es thut also auch hier ein maaßgebender Kanon Noth und einen solchen finden wir abermals in unserem Gesetze: denn Wellenlinien, die sowohl rücksichtlich der verschiedenen Höhe und Länge ihrer einzelnen Wellen, wie rücksichtlich des Maaßes der Hebungen und Senkungen und ihrer Abstände von einander mit unserem Verhältniß correspondiren, sind gerade solche, die weder zu hoch-, noch zu flach-gewölbt erscheinen und dem Auge die größte Befriedigung gewähren, was daraus hervorgeht, daß gerade die schönsten Wellenlinien, nämlich die des menschlichen Körpers, in ihren Einbiegungen und Ausbauschungen nur durch das proportionale Verhältniß der Radien innerhalb der Hauptkörpertheile bestimmt werden.*)

---

*) Die Art und Weise, sie diesem Verhältniß gemäß zu gestalten, kann verschieden sein. Will man eine Wellenlinie haben, in welcher nur die Höhe und Länge der einzelnen Wellen in proportionalem Verhältniß zu einander stehen, die Abstände dagegen zwischen den höchsten und niedrigsten Punkten derselben nach dem Princip des Gleichmaaßes bestimmt sind, so braucht man nur eine gerade Linie zu ziehen, diese in den Punkten a b c d e ꝛc. in eine Anzahl gleicher Abschnitte zu theilen, dann von den Punkten b d f aus senkrechte Linien m n, q r, u v zu ziehen, welche zur Hälfte oberhalb, zur Hälfte unterhalb der gegebenen Linie liegen und zu den einzelnen Abschnitten a b, b c, c d ꝛc. im Verhältnisse des Minor zum Major oder umgekehrt des Major zum Minor stehen, dann die Punkte a, m, c, r, e, u, g u. s. w. mit einander durch Curven zu verbinden und man wird in jenem Falle eine sanfter geschwungene, wie Fig 10, in diesem Falle eine höher-gewölbte, wie Fig. 11, in

Fig. 10.

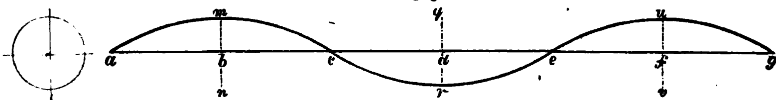
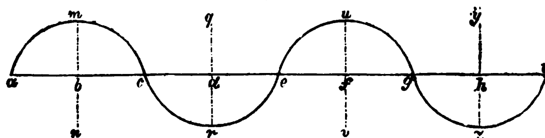
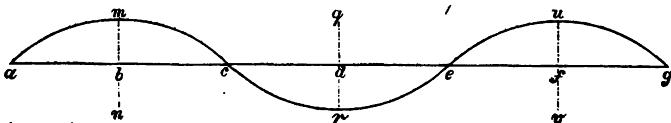


Fig. 11.



beiden Fällen aber eine wohlgefällige Wellenlinie erhalten. Eine zwischen beiden in der Mitte liegende Wellenlinie erhält man, wenn man die Senkrechten m n, q r ꝛc. zu den Abschnitten a b, b c ꝛc. in das Verhältniß des doppelten Minors zum Ganzen setzt, wie es in Fig. 12 geschehen ist. Sollen aber auch die Abstände

Fig. 12.



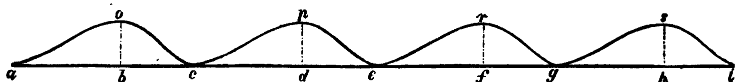
§. 180.

Wie zur Maaßbestimmung der Radien selbst, läßt sich nun das Verhältniß auch zur Maaßbestimmung der zwischen ihnen liegenden Winkel, oder, was dasselbe ist, zu einer proportionalen Eintheilung des um den Mittelpunkt herumliegenden Flächenraums und Kreisumfanges anwenden, und auch hiebei gelangt man durch dasselbe zu minder steifen und doch inmitten scheinbarer Freiheit und Nachlässigkeit gesetzmäßigen Formationen. Theilt man nämlich nach ihm den ganzen Kreisumfang von 360 Grad zunächst in zwei proportionale Theile, so erhält man einen größeren Kreisausschnitt mit einer Divergenz von $222,_4$ .... und einen kleineren mit einem Winkel von $137,_5$ .... Grad und nimmt man dann mit dem größeren wiederum die Theilung vor, so wird der Major desselben wieder einen Winkel von $137,_5$ ..., dagegen der Minor einen Winkel von $84,_9$ ... Grad erhalten. Auf diese Weise gelangt man also zu einer Eintheilung des Kreises in zwei größere und einen dazwischen liegenden kleineren Theil, also zu einer solchen, die sich nicht bloß durch ihre Proportionalität, sondern auch durch die symmetrische Anordnung der Theile empfiehlt; die Radien aber, durch welche die Eintheilung vollzogen wird, bilden zusammen ein gabelförmiges Gerüst, in welchem sich zwei der Radien, weil durch einen kleineren Winkel von einander getrennt, als zu einander gehörig, d. i. als Zwei aus Einem darstellen, der dritte dagegen, weil von jenen beiden rechts und links durch einen größeren Winkel geschieden, als ihnen gegenüber und allein stehend, mithin als ein selbstständiges, ursprüngliches Eins zu Zweien erscheint, wodurch entschiedener, als bei einer Trennung der Radien durch drei gleiche Winkel, dem alleinstehenden Radius der Charakter eines Stieles oder Stammes, den beiden anderen dagegen der Charakter von Sprossen oder Zweigen verliehen und damit überhaupt klarer die Idee der aus der Einheit hervorgehenden Zweiheit, sowie der die Zweiheit zusammenfassenden Einheit zur sinnlichen Anschauung gebracht wird. Daher erscheinen denn auch Bäume, an denen sich Stamm und Zweige auf diese Weise zu einander verhalten,

---

zwischen den höchsten und niedrigsten Punkten nach dem proportionalen Verhältniß geregelt sein, so hat man die Linie, welche die Basis der niedrigsten Punkte sein soll, so zu theilen, daß der erste, dritte, fünfte Abschnitt u. s. w. dem Major, der zweite, vierte, sechste u. s. w. hingegen dem Minor entspricht, hat alsdann aus den Theilungspunkten b, d, f 2c. senkrechte Linien o b, p d, r f 2c. vom Maaße des Minors zu errichten und endlich auch die Punkte a, o, c, p, e, r, g, s 2c. durch Curven zu verbinden. Auch die auf diese Weise gebildeten Wellenlinien empfehlen sich als wohlgefällige und unterscheiden sich von den obigen nur dadurch, daß in ihnen die Abdachung der Wellen auf der einen Seite kürzer und jäher ist als auf der anderen (Fig. 13), wie es beim stärkeren Wellenschlag wirklich der Fall zu sein pflegt.

Fig. 13.



schöner, als solche, in denen der Winkel zwischen den Zweigen eben so groß ist, als jeder der beiden Winkel, durch welche die Zweige vom Stamm getrennt werden, aber auch wohlgefälliger als solche, in welchen der Winkel zwischen den Zweigen noch auffallend kleiner als ein Winkel von 84,9 . . . Grad ist und mithin allzusehr von den beiden anderen Winkeln differirt: denn in jenem Falle erscheint das Gezweig als zu gespreizt und sparkelig, in diesem Falle zu gedrängt und beengt.

§. 182.

Aber nicht bloß der Abstand der Zweige vom Stamm regelt sich nach unserem Gesetz, sondern auch die sogenannte Blattstellung,*) d. i. die Anordnung der Zweige und Blätter um den Stamm herum: denn sobald dieselben nicht nach dem Princip der Symmetrie, d. h. nicht so angeordnet sind, daß durch sie die Peripherie des Stammes in drei oder vier ꝛc. völlig gleiche Abschnitte getheilt wird, besteht die Divergenz des ersten Blattes von dem etwas höher stehenden zweiten, des zweiten von dem wieder höher stehenden dritten u. s. w., nach der Berechnung der Gebrüder Bravais im Durchschnitt aus einem Winkel von 137° 30′ 28″, also in einem Winkel, der genau dem Minor des nach unserem Gesetz getheilten Kreisumfanges entspricht. Aus der constanten Beibehaltung dieses Divergenzwinkels bei der spiralförmigen Anordnung der Zweige oder Blätter um den Stamm oder Stengel herum ergiebt sich aber, wie ich in meiner Proportionslehre (S. 371 fgg.) näher nachgewiesen habe, nicht nur eine immer feinere Eintheilung der Peripherie des Stammes nach unserem Gesetz, sondern auch ein proportionales Verhältniß der Blätterzahl zur Zahl der Windungen innerhalb eines und desselben Blattcyklus: denn es verhält sich diese zu jener stets wie der Minor zum Ganzen, z. B. wie 2 : 5, wie 3 : 8, wie 5 : 13, wie 8 : 21 u. s. w.; dasselbe Verhältniß läßt sich aber auch noch bei vielen Pflanzen in der Anordnung der Kelchblätter, Blumenblätter, Staubfäden, Carpellen u. s. w. verfolgen.

§. 183.

Wie bei der Eintheilung des ganzen Kreisumfanges läßt sich nun natürlich der goldene Schnitt auch bei der Eintheilung des halben oder viertel Kreisumfanges oder der Winkel von 180 oder 90°, also zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen Nebenwinkeln, inneren Winkeln u. s. w. benutzen, und so giebt es noch unzählige andere Fälle, in denen durch Anwendung desselben proportional-gegliederte Formen und Figuren erzeugt werden können. Alle diese Fälle zu erschöpfen, ist unmöglich, aber auch nicht nöthig: denn schon aus dem hier Angeführten läßt sich die außer-

*) Die hier berührten gesetzlichen Verhältnisse der „Blattstellung“ sind zuerst von Braun und Schimper entdeckt, und dann von Kunth, Naumann, den Gebrüdern Bravais u. A. bestimmt worden, ohne daß sie jedoch aus demselben Grundgesetz abgeleitet wären.

ordentliche Tragweite und ästhetische Bedeutung des Gesetzes nach allen Seiten und Richtungen hin erkennen.

§. 183.

In neuerer Zeit haben die Aesthetiker der Form überhaupt, sofern sie sich geometrisch und arithmetisch bestimmen läßt, keine besondere Wichtigkeit beigelegt, ja den Zusammenhang derselben mit dem Schönen auch wohl ganz in Abrede gestellt. Diese Ansicht läßt sich aber auf keine Weise rechtfertigen. Zwar ist so viel daran richtig, daß die Form allein noch nicht etwas wirklich Schönes herstellen kann: denn das Schöne gelangt nur da zur Existenz, wo sich die Qualitäten der Vollkommenheit an einer wirklichen Erscheinung darstellen. Daher können natürlich selbst die vollkommensten Formen und Verhältnisse, so lange sie bloß in geometrischen Figuren ausgeführt oder in Zahlen ausgedrückt sind, keinen wirklich ästhetischen Eindruck machen, weil sie sich nur als allgemeine Schemata, nicht als wirkliche Erscheinungen, d. i. als wesentliche Bestandtheile der Welt darstellen. Aber hierdurch wird ihre Wichtigkeit für das Schöne nicht aufgehoben: denn sobald dieses Moment zu ihnen hinzutritt, d. h. sobald sie sich nicht in ihrer Abstraction, sondern versinnlicht als charakteristische Eigenschaften an wirklichen Gegenständen zeigen, üben sie sofort den dort vermißten ästhetischen Eindruck aus. Daß aber wirklich sie es sind, wovon die Befriedigung ausgeht, erhellt daraus, daß mit einer Aufhebung der gesetzlichen Formen und formellen Verhältnisse auch die Schönheit aufgehoben wird, obschon die Erscheinung nach ihrem Inhalte im Allgemeinen dieselbe bleibt. So wird ein Mensch, an dem die Größe des Mundes, der Nase, der Augen u. s. w. allzuweit über das verhältnißmäßige Maaß hinausgeht, zwar immer noch Mensch bleiben, aber keineswegs auch noch als schön erscheinen; es genügt also nicht, daß die Formen charakteristisch genug sind, um in uns den Begriff einer bestimmten realen Erscheinung zu erwecken, sondern sie müssen auch der Idee der Vollkommenheit überhaupt entsprechen, d. h. sie müssen uns durch das Charakteristische hindurch zur Idealität der Form überhaupt erheben. Dieß vermögen sie aber nur dadurch, daß sie, wenn auch nicht in jedem Augenblicke actu, doch stets potentia den Gesetzen der Symmetrie oder der Proportionalität entsprechen, weil sie zunächst hiedurch die Idee der Vollkommenheit vergegenwärtigen.

§. 184.

So trocken und traurig uns daher auch die symmetrischen und proportionalen Formen in bloß schematischer Ausführung erscheinen mögen: sie bilden dennoch die wesentlichsten und wichtigsten Ursachen, um derentwillen wir Erscheinungen, an denen sie sich finden, als rein-schön ansehen, und sobald wir nur den Begriff irgend einer realen Erscheinung mit ihnen verbinden können, werden sie nicht verfehlen, in uns die Idee des Schönen in höherem oder niederem Grade zu erwecken. Dies kann sogar schon dann geschehen, wenn sie sich an Erscheinungen von sehr unscheinbarem, fast rein-

schematischem Charakter zeigen, z. B. an den Buchstaben, namentlich den lateinischen Uncialbuchstaben. So wenig auch deren Figuren über die rein=geometrischen Figuren hinausgehen, und so wenig wir auch von einem inneren Zusammenhange ihrer Form und ihrer Bedeutung wissen, also nicht im Charakteristischen der Form, nicht in der Uebereinstimmung ihrer Bildung mit der ihnen zum Grunde liegenden Idee den Grund der Schönheit finden können: wir legen ihnen doch unter gewissen Umständen das Prädikat der Schönheit oder Häßlichkeit bei, und zwar das erstere dann, wenn sie in ihrer Form irgendwie dem Begriff der Symmetrie oder Proportionalität entsprechen. So finden wir auch die oft völlig bedeutungslosen Muster von Tapeten, Geweben, Stickereien in Form von Rosetten, Arabesken, Schnörkeln u. s. w. bloß um ihrer rein=formellen Eigenschaften willen geschmacklos oder abgeschmackt; und so werden wir auch über die Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit der meisten Gebrauchsgegenstände, mögen sie wie Ringe, Ohrgehänge, Brochen, Agraffen, Vasen, Urnen, Consolen, Gesimse 2c. bloß zum Schmuck, oder wie Eß= und Trinkgefäße, Tische, Stühle, Kleidungsstücke, Uhren, Leuchter, Gebäude 2c. auch zum Nutzen bestimmt sein, in der Regel nach dem Grade, wie sie der Symmetrie oder Proportionalität genügen, entscheiden; wenigstens bildet die Rücksicht auf Zweckmäßigkeit hier nur ein untergeordnetes Element: denn es kann uns z. B. ein Ofen trotz seiner größten Zweckmäßigkeit als unschön erscheinen. Minder vorherrschend und einseitig wirkend stellen sich allerdings die formellen Eigenschaften an den Erscheinungen der Natur und höheren Kunst dar: weil hier eine innigere Verschmelzung von Form und Inhalt stattfindet und das Bewußtsein des anschauenden Subjects hauptsächlich auf die durch Stoff und Form gleichmäßig zur Anschauung gebrachte Bedeutung des Objects hingelenkt wird. Daß aber trotzdem auch bei ihnen — vorausgesetzt, daß sie überhaupt in das Gebiet des Rein=Schönen und nicht etwa in die Sphäre des Reizenden, Komischen 2c. fallen — die ästhetische Wirkung hauptsächlich durch ihre mehr oder minder vollkommene Uebereinstimmung mit den oben entwickelten allgemeinen Grundtypen der Symmetrie und Proportionalität vermittelt wird, läßt sich um so weniger leugnen, als überall in der großen, wie in der kleinen Welt, in der Gestalt des Himmelsgewölbes, der Weltkörper, der Sterngruppen 2c., wie in den Gebilden der Krystalle, den Formen der Pflanzen im Ganzen wie in ihren einzelnen Theilen, den Zweigen, Blättern, Blüthen, Früchten, ja selbst dem nur mit Hülfe des Mikroskops bemerkbaren Zellgewebe; ferner im äußeren und inneren Bau der Thiere und namentlich in der symmetrisch proportionalen Gliederung der Menschengestalt, und endlich auch in den idealeren Bildungen der Architektur, Skulptur und der Malerei sich mehr oder minder deutlich die einfachen Grundzüge der geometrischen Formen, gleichsam als die ihnen zum Grunde liegenden Themata und Urtypen wieder erkennen lassen.

§. 185.

Zum Theil haben wir hievon schon in der vorangehenden Entwickelung Beispiele und Belege, wenn auch nur andeutungsweise, gegeben. In aus=

führlicher Weise — namentlich was die Proportionalität betrifft — ist diese Sache in meiner Proportionslehre behandelt und muß ich daher, um mich nicht zu wiederholen, auf diese hiemit verweisen. Der Gang, den ich in derselben nehme, ist in Kurzem folgender. Zunächst und am ausführlichsten erörtere ich hiebei die proportionale Gliederung des menschlichen Körpers, zeige, daß dieselbe in allen ihren Dimensionen und Abschnitten der Höhe, Breite und Tiefe, so wie auch in der Construction des Skelets und der inneren Organe nichts weiter ist als das einfache Product einer sich immerfort wiederholenden Theilung des Totalmaaßes nach den Verhältnissen des goldenen Schnittes,*) belege dies theils durch unmittelbare Zusammenstellung der streng nach dem mathematischen Gesetz construirten Schemata mit den in Holzschnitten ausgeführten Zeichnungen berühmter Antiken und Musterfiguren, theils durch Vergleichung der rein durch das Gesetz gewonnenen Proportionalzahlen mit den Maaßbestimmungen früherer Systeme und den Resultaten, welche sorgfältige Messungen natürlicher und künstlerischer Gebilde ergeben haben, dergestalt, daß sich das Auge und der Verstand gleich sehr von der Uebereinstimmung der dem Gesetz entsprechenden Gliederung mit der Gliederung der anerkannten schönsten Gebilde überzeugen muß;

---

*) Beispielsweise hier nur Folgendes. Der Hauptschnitt der Totalhöhe geht durch den Nabel und theilt den ganzen Körper in den kürzeren, also mehr der Einheit sich nähernden Oberkörper und den längeren, also der Zweiheit sich nähernden Unterkörper, so daß der ganze Körper folgende Proportion bildet:

	Ganzer Körper		Unterkörper		Oberkörper	
	1000	:	618	:	381	(Rein normales Verhältniß.)
oder in kleineren Zahlen:	13		8		5	(Vorherrschend beim männlichen Körper u. im Durzweiklang.)
	8		5		3	(Vorherrschend beim weiblichen Körper u. im Mollzweiklang.)

Der Schnitt des Unterkörpers geht durch das Knieende und theilt den Unterkörper in die längere Oberschenkel- und kürzere Unterschenkelpartie mit folgender Proportion:

Ganzer Unterkörper : Oberschenkelpartie : Unterschenkelpartie.
618 : 381 : 236

Der Schnitt des Oberkörpers geht durch den Kehlkopf und theilt den Oberkörper in die längere Rumpf- und die kürzere Kopfpartie mit folgender Proportion:

Ganzer Oberkörper : Rumpfpartie : Kopfpartie.
381 : 236 : 145

Nach der bisherigen Eintheilung zerfällt also der ganze Körper in vier wesentliche Abschnitte: Kopfpartie — Rumpfpartie — Oberschenkelpartie — Unterschenkelpartie, welche durch die drei Einbuge des Umrisses (Hals — Taille — Knie) von einander getrennt sind.

Innerhalb der Kopfpartie geht der Hauptschnitt durch die Augenbrauen und scheidet die ganze Kopfpartie in die längere untere und kürzere obere. Die längere Unterkopfpartie erleidet sodann den Durchschnitt in der Höhe der Nasenbasis; die Partie der Nasenbasis bis zum Kehlkopf wird wieder durch das Kinn getheilt, und die Partie zwischen Nasenbasis und Kinn durch die Mundspalte. Die kürzere Oberkopfpartie hingegen erleidet die Section durch den

stelle alles Dies, nachdem es im Einzelnen entwickelt und hiebei zugleich stets der Zusammenhang der dem Gesetz entsprechenden Gestaltung mit dem allgemeinen Wesen und der kosmischen Bedeutung des Menschen nachgewiesen ist, in vergleichenden Tabellen und Uebersichten zusammen und schließe endlich diesen Theil der Schrift mit einer Erörterung der Modificationen, welche die rein gesetzlichen Proportionen durch Geschlecht, Alter, Nationalität, Individualität u. s. w. erleiden, wobei sich zeigt, daß auch diese Modificationen keineswegs willkührliche oder zufällige Abweichungen vom Gesetz, sondern im Gegentheil nothwendige und wohlbegründete Consequenzen desselben sind, indem dasselbe von Vornherein mit der größten Bestimmtheit zugleich das Wesen der Freiheit in sich schließt und hiedurch den realen Bildungen einen entsprechenden Spielraum zu lebendiger Entfaltung und unendlich-mannigfaltiger Gestaltung gestattet.

In den nächstfolgenden Abschnitten werden sodann die Manifestationen des nämlichen Proportionalgesetzes im Gebiete anderer Naturerscheinungen besprochen, theils nur andeutungsweise, theils näher eingehend, je nachdem mir die Sphäre näher oder ferner lag, nicht sowohl, um hier etwas Erschöpfendes zu liefern, als vielmehr in der Absicht, zu weiteren Prüfungen und umfassendern Untersuchungen Anregung zu geben. Zunächst mache ich hier auf die häufige Wiederkehr des gesetzlichen Verhältnisses in Gruppen und Bildern der Sterne am gestirnten Himmel aufmerksam, zeige dann die auffallende Uebereinstimmung der aus dem Proportionalgesetz hervorgehenden Zahlenprogression mit der Progression, welche sich in den Abständen der Planeten kundgiebt, deute sodann darauf hin, daß auch der feste, aus dem Meer hervorragende Erdkörper in seinen wesentlichsten Formationen, namentlich in seinen Einschnitten, Busen und Buchten, so wie in seinen größten Ausbreitungen und Ausbauschungen den Bedingungen des Gesetzes entspricht,

---

Anfang des Haarwuchses. Die dem Gesetz entsprechenden wesentlichsten Abtheilungen der Kopfpartie bilden also zusammen folgende nicht bloß proportional, sondern auch symmetrisch gegliederte Gruppe:

Scheitel bis Haaranfang		21	55
Haaranfang bis Augenbrauen		34	
Augenbrauen bis Nasenbasis		34	90
Nasenbasis bis Kinn	55	34	
Kinn bis Kehlkopf		21	

in welcher die einzelnen Abschnitte im Bau der Augen, der Nase, des Mundes rc. noch feinere Eintheilungen erfahren.

In ähnlicher Weise gliedert sich nun auch die Rumpfpartie nebst den Armen und Händen, sowie auch die Ober- und Unterschenkelpartie nebst den Füßen genau nach dem gesetzlichen Verhältniß; und ebenso entwickeln sich auch die Breitemaaße demselben Principe gemäß, indem die Hälfte oder Totalität der symmetrisch gebauten Queraxe jeder der vier Hauptpartien mit dem Minor oder Major der entsprechenden Höheaxe correspondirt. Die ganze Menschengestalt ist also durch und durch nach einem und demselben Verhältnisse construirt, und ihr einheitlicher und harmonischer Charakter ist also nun kein Geheimniß mehr.

spreche hierauf von der Bedeutung des Gesetzes für die Mineralien und namentlich für die Krystalle, entwickele sodann in ausführlicherer Weise, daß insbesondere der innere und äußere Bau der Pflanzen in den Zellen und deren Geweben, in den Wurzeln, in dem Stamm und Gezweig, in den Blättern, Blüthen, Früchten und Samenkörnern ganz und gar auf diesem Gesetz zu beruhen scheint und daß namentlich die interessante Theorie von der Blattstellung, die man bisher auf andere Weise zu erklären suchte, in ihm ihre tiefere Begründung und vollkommenere Ausbildung findet. Nachdem alsdann gezeigt, daß auch der Thierwelt die diesem Gesetz entsprechende Formation durchweg als höchstes Ideal vorschwebt, und die vollkommenere Realisation desselben, namentlich am Pferde, nachgewiesen ist, wendet sich die Untersuchung zum Gebiet der Kunst und weist hier in näher eingehender Weise zunächst in Betreff der Baukunst, sodann in Rücksicht auf die Musik nach, daß die Verhältnisse, auf denen an den berühmtesten Gebäuden, z. B. dem Parthenon zu Athen, dem Denkmal des Lysikrates, dem Kölner Dom, dem Freiburger Münster und vielen andern, die ästhetische Wirkung derselben beruht, so wie diejenigen Verhältnisse, die den befriedigendsten Accorden und Harmonien zum Grunde liegen, in der überraschendsten Weise mit den Verhältnissen des aufgestellten Proportionalgesetzes im Einklange sind und daß somit auch der künstlerisch schaffende Trieb, ebenso wie die schöpferische Natur, unwillkürlich und unbewußt dem darin sich ausdrückenden Vernunftgesetz und allgemeinen Gestaltungsprincip gefolgt ist. Auch für die Manifestationen in diesen weitern Gebieten werden durchweg Belege in Zahlen und Zeichnungen beigebracht, und ich gebe mich daher der Hoffnung hin, daß man sich ebenso sehr von der Universalität wie von der Richtigkeit des Gesetzes überzeugen und nicht unterlassen wird, es vom Standpunkt der verschiedenen Zweige der Natur- und Kunstwissenschaft noch umfangreichern und gründlichern Untersuchungen, als sie mir möglich gewesen sind, zu unterwerfen; denn sicherlich wird der Astronom und Geolog, der Physiker und Chemiker, der Mineralog, Botaniker und Zoolog, der Anatom und Physiolog, so wie andererseits der Mathematiker und Architekt, der Bildhauer und Maler, der Archäolog und Aesthetiker u. s. w. jeder in seinem Fach zu noch weit wichtigern und unzweifelhaftern Resultaten über die Bedeutung und Tragweite des Gesetzes gelangen können als ich; und wenn sich diese meine Voraussicht bestätigte, würde die Wissenschaft damit die Erkenntniß eines Gesetzes gewonnen haben, das sich in allen Formationen und Gestaltungen des Kosmos als der maaßhaltende Regulator und Moderator zwischen dem Allzugleichen und Allzuverschiedenen, dem Zuviel und Zuwenig, dem Absolut-Nothwendigen und Schlechthin-Willkührlichen, mithin als Wächter und Hüter der Ordnung, der gesetzlichen Freiheit, der Eurhythmie und Harmonie, kurz der Schönheit und der die ganze Welt durchdringenden Einheit erwiese, ja das sich auch — wovon ich im letzten Abschnitt meines Buchs einige Andeutungen gebe — in den mehr oder minder geistigen, der unmittelbaren Messung sich entziehenden Sphären, z. B. in den Formen der Poesie, der Wissenschaft und Sprache, in den ethischen Verhältnissen des Familien-,

Staats- und Völkerlebens, so wie auch in den Vorstellungen und Ideen des religiösen und philosophischen Bewußtseins, in zwar nur symbolischer, aber doch unverkennbarer Weise als die ausgleichende Vermittelung und Versöhnung des Gegensatzes zwischen dem Einen und Vielen, dem Ruhigen und Bewegten, dem Bleibenden und Wechselnden, dem Endlichen und Unendlichen darstellte.

§. 186.

Wenn im Vorangehenden das Verhältniß des goldenen Schnitts als das vollkommenste und befriedigendste hingestellt ist, so ist damit natürlich keineswegs behauptet, daß es das schlechthin einzige von ästhetischer Bedeutung sei, sondern nur, daß es sich als dasjenige darstelle, nach welchem alle übrigen wie nach ihrem Ideal hinstreben und bei welchem sich die formelle Entwicklung, wenn sie es mehr oder minder genau erreicht hat, am liebsten beruhigt. Schon aus dem oben erwähnten Umstande, daß es sich nie mit voller Genauigkeit realisiren läßt, geht hervor, daß im Gebiet des Schönen, weil es nicht bloß dem Reich der Idee, sondern auch dem der Realität angehört, Abweichungen von demselben nicht bloß möglich, sondern sogar nothwendig sind; noch deutlicher aber erhellt die Unentbehrlichkeit abweichender und unter sich differirender Verhältnisse aus der Bedeutung, welche die Qualität der Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit für das Schöne hat, und aus der einfachen Thatsache, daß an zusammengesetzten Erscheinungen die Theile nicht ganz dieselbe ästhetische Ausbildung und Vollendung erhalten können als das Ganze, weil eben der Theil noch nichts Selbstständiges, in sich Abgeschlossenes und mithin auch noch nichts Vollendet-Schönes sein darf. Daher entwickeln sich denn aus jenem idealen Verhältnisse einerseits solche Abweichungen von demselben, durch welche sich die verschiedenen Classen, Racen, Geschlechter, Arten und sonstige Sonderbildungen wirklicher Totalerscheinungen charakterisiren, andererseits solche, durch welche sich an einer und derselben Erscheinung die einzelnen Theile, Glieder, Entwicklungsmomente u. s. w. vom Ganzen unterscheiden und ihre untergeordnete, abhängige Stellung oder den noch unvollendeten Zustand ihrer Entwicklung zum Ausdruck bringen. Es müssen daher neben dem idealen, absoluten, vollkommenen und befriedigenden Verhältnisse des goldenen Schnitts auch reale, relative, in der Entwicklung begriffene und unbefriedigende, also zum Beginn und Fortschritt, zur Spannung und Vorbereitung geeignete Verhältnisse existiren, und unter diesen müssen sich wieder zwei Hauptclassen, nämlich einerseits charakteristische zum Ausdruck der Gattungs- und Artunterschiede, andererseits partikuläre und transitorische zur Bezeichnung der Abhängigkeit und Unfertigkeit unterscheiden lassen.

Charakteristische Verhältnisse sind z. B. die bereits erwähnten Modificationen des absoluten Verhältnisses, auf denen die Hauptunterschiede des weiblichen und männlichen Typus und der beiden Tongeschlechter Moll und Dur beruhen, nämlich die Verhältnisse 3 : 5 und 5 : 8, von denen jenes den Major, dieses den Minor ein wenig bevorzugt, jenes sich mithin dem

Verhältniß der Gleichheit (1 : 1), dieses dem Verhältniß einer den kleineren Theil in dem größeren aufgehen lassenden Differenz (1 : 2) nähert. Als Modificationen, die dem absoluten Verhältnisse immer näher und näher kommen, stellen sich diejenigen dar, die den höheren Zahlen der Zahlenreihe 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34 : 55 : 89 u. s. w. entsprechen, und zwar dergestalt, daß die Verhältnisse 8 : 13, 21 : 34, 55 : 89, 144 : 233 u. s. w. mit dem Verhältniß 3 : 5, dagegen die dazwischen liegenden Verhältnisse 13 : 21, 34 : 55, 89 : 144, 233 : 377 u. s. w. mit dem Verhältniß 5 : 8 correspondiren, jene also sämmtlich weiblichen, diese männlichen Charakters sind. Stärker abweichende Verhältnisse dagegen sind diejenigen, welche den niederen Zahlen der obigen Reihe (1 : 2 : 3) entsprechen, also die Verhältnisse 1 : 1 und 2 : 3 mit männlichem und das Verhältniß 1 : 2 mit weiblichem Charakter. Auch diese Verhältnisse, von denen 1 : 1 das Verhältniß der Prime oder der Symmetrie und 1 : 2 das Verhältniß der Octave oder der Duplicität und 2 : 3 das Verhältniß der Quinte oder der erste Versuch zur Vermittlung jener beiden ist, eignen sich noch zu charakteristischen Totalitätsverhältnissen, jedoch nur für solche Gebilde, die auf einer untergeordneten Stufe der Entwicklung stehen. So begegnen wir dem Verhältnisse 1 : 1 besonders in der anorganischen Natur und in der organischen Natur bei minder vollkommenen Bildungen z. B. bei niederen Thiergattungen, bei der Kopfbildung des Affen, bei der Körpereintheilung des neugeborenen Kindes u. s. w.

Zu partikulären und Uebergangsverhältnissen eignen sich theils dieselben, theils solche, die zwischen dem Gleichheitsverhältnisse (1 : 1) und dem männlichen Verhältnisse des goldenen Schnitts (5 : 8) einerseits, und zwischen dem weiblichen Verhältnisse des goldenen Schnitts (3 : 5) und dem Verhältniß der Duplicität (1 : 2) andererseits in der Mitte liegen, z. B. einerseits die Verhältnisse 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 7 : 8, 8 : 9, 9 : 10 u. s. w., worin man sofort die Verhältnisse der Quinte, der Quarte, der beiden Terzen und der Secunden wieder erkennen wird, so wie auch die Verhältnisse 5 : 7, 7 : 9, 9 : 11 u. s. w. und das diesen Verhältnissen sehr nahe kommende Verhältniß der Seite des Quadrats zur Diagonale des Quadrats (5 : 7,..7 . . .), von welchem besonders die Baukunst in reichem Maaße Anwendung gemacht hat; andererseits die Verhältnisse 5 : 9, 6 : 11, 7 : 13, 8 : 15, 9 : 16 u. s. w., also die verschiedenen Verhältnisse der verschiedenen Septimen und der verminderten Octaven. Verhältnisse, in welchen die beiden Theile noch mehr von einander differiren, als im Duplicitätsverhältnisse (1 : 2), z. B. 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5 u. s. w. sind, sofern sie noch ästhetisch wirken, als bloße Vervielfachungen oder Potenzirungen der obigen Verhältnisse aufzufassen, z. B. 1 : 3 als Verdoppelung des Quintenverhältnisses 2 : 3 oder 1 : 1½, 1 : 4 als Verdoppelung des Octavenverhältnisses 1 : 2 u. s. w. — Alle diese Verhältnisse können zur Schönheit der Form beitragen; aber ihr ästhetischer Werth ist kein absoluter, sondern nur ein relativer, sie vermögen zu spannen, anzuregen, vorzubereiten, aber sie sind nicht im Stande, wahrhaft zu befriedigen und die angeregten Gegensätze und Conflicte wirklich zu versöhnen, wie das Verhältniß des goldenen Schnitts, um

welches sie sich, wie um ihren idealen Mittelpunkt, sämmtlich herumbewegen und in welchem sie nach verschiedenen Schwankungen hin und her zuletzt ihre Beruhigung finden.

§. 187.

Trotz dieser Bedeutung, die wir der Proportionalität beilegen müssen, können wir sie noch nicht als die wirklich höchste Stufe der formellen Schönheit ansehen, denn in der durch sie bewirkten Harmonie des Einen und des Verschiedenen erscheint zwar die Verschiedenheit nicht mehr durch das Princip der Gleichheit tyrannisirt, aber doch auch noch nicht wirklich freigegeben, sondern innerhalb bestimmter räumlicher Gränzen eingeschlossen. Zufolge dessen erscheint aber auch das einheitliche Princip selbst als noch nicht völlig zu seiner Entfaltung gelangt: denn es ist der eigentlich innerste Kern seines Wesens, sein Trieb zur Selbstentäußerung, noch nicht in sein Aeußeres mit übergeströmt; das Aeußere ist also so lange noch nicht ganz das Innere, so lange es sich nicht selbst als ein bloß Inneres fühlt und ebenso wie dieses einen Drang, aus sich herauszugehen und sich zu einem Anderen zu gestalten, empfindet. Zu einer vollkommenen Harmonie ihrer äußeren, unterscheidbaren Seiten mit ihrem innern, einheitlichen Princip gelangt daher die Form erst dann, wenn sie diese Harmonie nicht in sich immerfort gleichbleibender, passiver, sondern in veränderlicher, activer Weise an den Tag legt, d. h. wenn ihre einzelnen Glieder nicht bloß als etwas vom Innern, dem eigentlichen Cardinalpunkt Producirtes, sondern auch als etwas sich selbst Producirendes und in dieser Selbstproduction sich mit dem Innersten im Einklang Befindliches erscheinen. Erst in dieser Form erscheint das Verschiedene wirklich als das Eine, das Aeußere wirklich als das Innere; das Innere ist daher in ihr zum Ausdruck gelangt und wir nennen sie daher die ausdrucksvolle Form, von der wir nun zu reden haben.

γ) Vom Ausdruck.

§. 188.

Daß uns die strenge Regelmäßigkeit und Proportionalität nicht als die höchsten Stufen der formellen Schönheit gelten, geht recht augenscheinlich daraus hervor, daß wir eine Erscheinung, welche diese Eigenschaften besitzt, lieber in einer Situation sehen, in welcher dieselben bis zu einem gewissen Grade aufgehoben erscheinen, als in einer solchen, worin dieselben mit voller Strenge festgehalten sind und sich als solche sofort dem Auge aufdrängen. So finden wir z. B. den menschlichen Körper in der sogenannten ersten Position, obschon gerade in dieser die Symmetrie seiner Hälften und die Verhältnißmäßigkeit seiner Glieder am Unverkennbarsten in die Augen springt, am wenigsten schön und fühlen uns befriedigter, wenn wir vielleicht von der linken Seite etwas weniger als von der rechten Seite sehen, wenn der rechte Arm ein wenig gehoben, der linke hingegen gesenkt erscheint, wenn das Haupt ein wenig geneigt ist u. s. w. Ebenso legen wir Bäumen, an denen

sich die Verzweigung freier gestaltet, einen höheren Grad der Schönheit bei als solchen, welche mehr oder minder regelmäßige Formen darstellen, ja selbst leblose Gegenstände, z. B. Gebäude sehen wir lieber in einer Ansicht, welche uns dieselben ein wenig verrückt und verschiebt, als von einem solchen Standpunkte, der uns die volle Regelmäßigkeit derselben zeigt.

Hierin liegt jedoch keineswegs eine Geringschätzung der Symmetrie und Proportionalität: denn daß uns diese trotzdem als unerläßliche Schönheitselemente gelten, geht daraus hervor, daß wir nur eine solche Auflösung derselben für schön erkennen, welche weder eine extravagante, noch bleibende, noch willkührliche, sondern vielmehr eine maaßhaltende, vorübergehende und begründete ist. Der Ausdruck erscheint daher nie als eine zerstörte, sondern nur als eine befreite, gelöste, in Fluß gesetzte Proportionalität.

§. 189.

Der Grund der Auflösung kann ein dreifacher sein, nämlich erstens der allgemeine Grund aller freieren Gestaltung, d. i. die das Weltall durchdringende Bewegung; zweitens irgend ein schlechthin-singulärer Grund, d. i. ein solcher, der sich aus dem mikrokosmischen, individuellen Wesen, dem eigentlichen Charakter des uns erscheinenden Gegenstandes ergiebt; und endlich drittens ein solcher, der aus dem Bestreben der Mikrokosmen hervorgeht, sich wieder zum Makrokosmos zu entfalten, mithin in der Thätigkeit, im Denken, Fühlen und Handeln der Individuen wurzelt — woraus hervorgeht, daß die drei Gradationen des Ausdrucks wieder mit den drei Entwickelungsstufen des Kosmos harmoniren.

§. 190.

Da der erste dieser Gründe ohne Ausnahme für jedwede Erscheinung der Welt existirt, so folgt, daß es schlechthin keinen Gegenstand giebt, der sich nicht inmitten der verschiedenen Momente und Stadien der Weltbewegung auch auf verschiedene Weise darstellte und hiedurch sein bleibendes Wesen in eine Masse verschiedener und immerfort wechselnder Phasen auflöste. Zufolge dieses kosmischen Lebens erscheinen uns z. B. die Himmelskörper bald in dieser, bald in jener Constellation, der Mond bald als Scheibe, bald sichelförmig und ebenso die Erscheinungen der Erde, selbst diejenigen, welche kein selbstständiges Leben zu besitzen scheinen, bald im winterlichen, bald im sommerlichen Gewande, bald in Mittags-, bald in Abendbeleuchtung u. s. w. So geht auch der ganz allgemeine Fortschritt der Zeit nicht spurlos an ihnen vorüber. Dinge, die erst jung waren, werden alt, das Lebendige nimmt den Schein des Todten an und aus dem Todtscheinenden entwickelt sich neues Leben. Aber auch Das, was an und für sich selbst dasselbe und unverändert geblieben, erscheint dennoch als ein Anderes: denn es wird mit anderen Augen, zu einer anderen Zeit, von einem anderen Standpunkte aus angeschaut; und so existirt eigentlich jedes Object in einer unendlichen Masse von verschiedenen Manifestationen bloß deßhalb, weil das anschauende Subject ihm gegenüber eine unendliche Masse verschiedener Stellungen annehmen kann.

§. 191.

Da nun aber, wie wir sogleich von Vornherein bestimmt haben, die realen Dinge nicht als solche, sondern nur als Anschauungen, d. h. sofern sie vom Subject reflectirt werden, der Schönheit theilhaftig sind, so gehört zur Schönheit einer Figur der Ausdruck der Variabilität, welche sie innerhalb des kosmischen Lebens und den verschiedenen Standpunkten des Subjects gegenüber besitzt, wesentlich mit hinzu, und so ist es natürlich, daß uns sogar die bleibenden und dauernden Grundbedingungen des Formell-Schönen, d. i. die Symmetrie und Proportionalität, vollkommener zum Bewußtsein kommen, wenn sie nicht allein, sondern in Begleitung irgend eines veränderlichen Nebenumstandes, z. B. im Zustande der Verwitterung, in einer besonderen Beleuchtung, oder in einer durch die Perspective verschobenen Ansicht, wodurch die Regelmäßigkeit der Form mehr oder minder modificirt erscheint, gegenübertreten: denn der reflectirende Geist fühlt in diesem Falle einerseits die lebendige Beziehung der Erscheinung zu sich und zum Allgemeinen stärker heraus, andererseits aber wird er dadurch nicht in der Erkenntniß ihres eigentlichen und bleibenden Wesens gestört, weil er auch aus den durch Licht und Schatten oder durch die Perspective modificirten Formen die objective Beschaffenheit derselben heraus erkennt.

§. 192.

Daß derjenige Ausdruck, den die Formen der Erscheinungen zufolge dieser allgemeinen Einwirkungen annehmen, noch nicht Ausdruck im höheren und vollsten Sinne des Wortes ist, versteht sich von selbst: denn es drückt sich in demselben nicht sowohl das innere Leben der Erscheinung selbst, sondern nur das sie mitdurchdringende und mitafficirende Leben der Welt überhaupt aus. Gleichwohl trägt er schon im hohen Grade dazu bei, den Formen eine größere Lebendigkeit, Natürlichkeit und Anziehungskraft für das Subject zu verleihen und selbst solchen Gegenständen den Schein eines innerlichen, warmen Lebens zu geben, welche uns ohne denselben, d. h. bloß von Seiten ihrer starren Gesetzmäßigkeit betrachtet, leicht als todt und kalt erscheinen. Daher spielen die Modificationen, welche die Formen durch den Einfluß der Zeit, von Wind und Wetter, von Licht und Schatten, sowie durch die Perspective erleiden, besonders bei der Anschauung von Felspartien, Gebäuden, Straßen ꝛc. eine sehr wichtige Rolle: denn indem dieselben die planmäßige Structur lockern, die geraden Linien hie und da unterbrechen, die rechten Winkel ein wenig abrunden, die scharfen Umrisse auf der einen Seite durch den Schatten mildern, auf der andern durch das Licht verschärfen, den Gesichtspunkt und mit ihm alle Lineamente, Winkel, Figuren verrücken, die eine Seite verlängern, die andere verkürzen, das kalt neben einander herlaufende Parallele in ein sich gegenseitig Zuneigendes, das uns Fliehende in ein sich Hebendes, uns näher Rückendes verwandeln u. s. w., befreien sie diese Gegenstände von dem Charakter der peinlichen Abgemessenheit, der starren Gebundenheit, der Gleichgültigkeit, der unverrückbaren Nothwendig-

keit, ohne sie doch in ihrer objectiven Gesetzmäßigkeit wesentlich zu alteriren, ja ohne auch nur die Erkennbarkeit derselben wirklich zu vermindern.

§. 193.

Von noch höherer Bedeutung ist der Ausdruck der zweiten Stufe, den wir den physiognomischen, charakteristischen Ausdruck oder auch schlechthin Charakter nennen können. In und mit ihm tritt recht eigentlich der innerste Kern, der singuläre, monadische Keim einer Erscheinung, d. i. der Urgrund ihrer Eigenthümlichkeit und Bestimmtheit aus der Tiefe auf die Oberfläche hervor und bringt uns an den Endpunkten der vom Mittelpunkt aus nach dem Umriß laufenden Radien alles Dasjenige zur Anschauung, wodurch sich ein Gegenstand in seinem innersten Wesen von allen übrigen unterscheidet. Hieraus folgt, daß eines derartigen Ausdrucks im strengeren Sinne des Worts nur solche Erscheinungen fähig sind, welche sich wirklich als Producte eines solchen Kernes darstellen, also die wirklich individuellen, mikrokosmischen Erscheinungen und zwar vorzugsweise die organischen und im vollkommensten Grade der Mensch als der vollkommenste Mikrokosmos. Sofern aber der Mensch überhaupt und insbesondere bei der ästhetischen Anschauung die Gegenstände sich selbst näher zu rücken, zu assimiliren, ja zu personificiren liebt, legt er nicht selten auch anderen als den wirklich mikrokosmischen Objecten einen individuellen Charakter bei, namentlich solchen, die mit ihm in irgend einer engeren Beziehung stehen oder vielleicht gar Producte seiner selbst sind und mithin in gewissem Sinne auch als Theilhaber und Erben seiner einheitlichen, individuellen Natur gedacht werden können. Da Erscheinungen dieser Art ihren ersten Ursprung stets einer Idee und zwar gewöhnlich einem Zwecke, der erreicht werden soll, verdanken, so ist es natürlich, daß vorzugsweise dieser Zweck als ihr innerster Kern und Ausgangspunkt betrachtet wird und daß sich daher an ihnen der Ausdruck hauptsächlich als Zweckmäßigkeit darstellt. Demgemäß können auch solche Gegenstände, wie Gebäude, Hausgeräthe u. s. w. dadurch, daß sie in allen ihren Formen und Verhältnissen ihrem Zweck entsprechen, charakteristisch erscheinen; und sobald die Modificationen, welche die streng regelmäßigen und proportionalen Formen um der Zweckmäßigkeit willen erleiden, nicht allzu grell sind und nicht gar zu schroff gegen die Gesetze des Gleichmaaßes und der Verhältnißmäßigkeit verstoßen, werden sie die formelle Schönheit nicht vermindern, sondern erhöhen, weil sie eben die an sich abstracte und leere Form zum Ausdrucksmittel einer bestimmten Idee, welcher die Erscheinung ihr Dasein verdankt, erheben.

§. 194.

Ein schon bedeutend höherer Grad des charakteristischen Ausdrucks ist die Gattungsmäßigkeit, d. i. der Inbegriff derjenigen Modificationen der streng gesetzmäßigen Formen, durch welche sich eine Erscheinung als zu irgend einer Classe, Gattung oder Art der mikrokosmischen Erscheinungen gehörig darstellt. Jenachdem die Gesammtheit, deren charakteristische Formen die Erscheinung zur Schau trägt,

weiter oder enger ist, stellt sich der Charakter als ein mehr genereller oder mehr specifischer dar, und es lassen sich daher nicht wenig Abstufungen des gattungsmäßigen Ausdrucks unterscheiden. Abstrahiren wir hier von den ersten Anfängen der Einzelwesenbildung innerhalb der anorganischen Natur, so ergeben sich als die beiden weitesten Sphären der mikrokosmischen Schöpfung die der Pflanzen- und der Thierwelt; der generellste Charakter, den ein Individuum zeigen kann, besteht also darin, daß es sich in seinem Typus sofort als Pflanze oder Thier erkennen läßt. Schon minder generell ist derselbe, wenn es durch seine Formen auch anzeigt zu welcher Classe von Pflanzen oder Thieren es gehört, ob z. B. dort zu den Bäumen oder Gesträuchen, hier zu den Vögeln oder Säugethieren u. s. w. Noch entschiedener wird der gattungsmäßige Ausdruck, wenn er bereits die Gattung im engeren Sinne des Worts z. B. das Menschliche im Gegensatz zum Thierischen klar zum Ausdruck bringt; ja, weil im Menschen die Mikrokosmosbildung ihr Ziel erreicht hat, so betrachten wir den Charakter des Rein-Menschlichen zugleich als die vollkommenste Art des generellen Charakters und schreiben ihm die Eigenschaft der Idealität, der Gottähnlichkeit zu. Trotzdem hat das Streben nach Besonderung und Vereinzelung in der Menschengattung ihr Ziel noch nicht erreicht; es entwickelt sich daher aus ihr noch eine unbestimmbare Reihe von mehr und mehr specifischen Typen. Unter diesen stehen einerseits die Racenunterschiede, in denen sich die Abstufungen des Menschlichen von der Basis des Thierischen aus darstellen, andererseits die Geschlechtsunterschiede, nach denen sich der Mensch jeder Race in Mann und Weib scheidet, als die ursprünglichsten und allgemeinsten obenan; und aus diesen sind wieder die Nationalunterschiede, die Unterschiede der Stämme, der Geschlechter, der Familien, der Sippschaften, der Genossenschaften, der Stände kurz all jene Arten und Verzweigungen hervorgegangen, von denen jede den allgemein-menschlichen Charakter in specifisch anderer Weise ausbildet, trotzdem aber so viel vom Allgemeinen beibehält, daß sich dasselbe aus dem Besonderen heraus erkennen läßt und daß sich innerhalb ihrer Besonderheit noch die wirklich individuellen Bildungen der einzelnen Menschen, in und mit denen sich der Charakter von der Gattungsmäßigkeit zu seiner höchsten Stufe d. i. zur wirklichen Eigenthümlichkeit, Originalität und Persönlichkeit erhebt, gestalten können.

§. 195.

Daß alle diese verschiedenen Modificationen eines allgemeinen Gattungscharakters nur dadurch möglich sind, daß in gewissem Grade von dem ursprünglichen, ideal-normalen Typus der Gattung abgewichen wird, leuchtet ein. Sofern nun dieser auf irgend einer symmetrischen oder proportionalen Urform beruht, wie z. B. nach unserer obigen Auseinandersetzung die Menschengestalt, muß natürlich in und mit diesen Modificationen auch die Symmetrie und Proportionalität gewisse Veränderungen und Variationen erleiden; es kann also schlechterdings kein Individuum von entschieden männlicher, kaukasischer, germanischer oder sonstwie specifischer, geschweige wirklich eigenthüm-

licher Geschlechts- und Körperbildung existiren, der nicht in irgend einer Beziehung von dem rein-gesetzlichen Urschema abwiche und sich eben dadurch über eine bloß schematische, uniforme und schablonenartige Figur zu einer charakteristischen und ausdrucksvollen Erscheinung erhöbe. Daß hiebei die formelle Schönheit verloren gehen kann, ja wenn die Abweichungen allzu grelle sind, verloren gehen muß, ist natürlich; sobald sich dieselben aber in gewissen Schranken halten, sobald namentlich die normalen Verhältnisse in den Grundzügen der Erscheinung unangetastet bleiben, und das Charakteristische nur in feineren, mehr fühl- als nachweisbaren Modificationen, ja auch in diesen nicht rein willkührlich, sondern nach einem im Charakter des Geschlechts, der Nationalität oder der Individualität liegenden, selbst die Abweichungen regelnden Gesetze zu Tage kommt: leidet die Schönheit darunter keinen Schaden, sondern erklimmt damit vielmehr eine höhere Stufe, indem so eine noch größere Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit mit dem Princip der Einheit ausgeglichen und der ideale mit dem charakteristischen Typus versöhnt wird.

§. 196.

In welchem Grade und in welcher Weise die Formen eines Individuums von der Grundform der Gattung abweichen dürfen, wenn die Schönheit wirklich nicht eine Verminderung, sondern eine Steigerung erfahren solle, ist eine höchst interessante und wichtige, aber auch höchst schwierige und bis jetzt nur vom Gefühl und praktischen Tact gelöste Frage. Auch ich wage nicht, darüber endgültige wissenschaftliche Bestimmungen zu geben; doch ist hier der Ort, noch einmal daran zu erinnern, daß sich die von mir eben als Grundgesetz der Proportionalität aufgestellte Theilung durch den „goldenen Schnitt„ von Vornherein als eine im Gebiet endlicher Zahlen und Maaße nie ganz genau zu erreichende erwies, daß also bei jeder Verwirklichung derselben nothwendig entweder der Major oder der Minor um einen mehr oder minder bedeutenden Bruchtheil zu klein ausfallen muß und daß eben hierauf der Hauptunterschied des allgemein menschlichen Typus, nämlich der Unterschied des männlichen und weiblichen Körperbaus, einerseits, und die Hauptdifferenz in der musikalischen Harmonie, nämlich die Differenz des Dur- und des Mollaccordes, andererseits zu beruhen scheint. Außerdem muß ich hier noch auf Folgendes aufmerksam machen. Da die Grundidee des Proportionalgesetzes auf der Ausgleichung des Gegensatzes von Gleichheit und Ungleichheit und insbesondere von Einheit und Zweiheit besteht, so scheint auf der einen Seite die vollkommene Gleichheit, also das Verhältniß von 1 : 1, in welchem die Differenz = Null ist, und auf der anderen Seite die völlige Ungleichheit, also das Verhältniß von 1 : 2, in welchem die Differenz dem vollen Werth des einen Theils gleich ist, die äußerste Grenze der Schwankungen zu sein, die unser Verhältniß, ohne zum wirklich Unschönen auszuarten, erleiden kann. Nehmen wir nun, wie §. 171 erwähnt ist, die Verhältnisse 5 : 8 und 3 : 5 d. h. die Schemata des männlichen und des weiblichen Typus als die ersten merklichen Abweichungen vom gesetzlichen Verhältniß an und suchen einerseits diejenigen Verhältnisse, welche nach dem Typus von

5:8 noch weiter zu Gunsten des Minor, und andererseits diejenigen, welche nach dem Typus von 3:5 noch weiter zu Gunsten des Majors abweichen, so finden wir als Uebergänge von 5:8 zu 1:1 die Verhältnisse 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, 6:7, 7:8 rc., dagegen als Uebergänge von 3:5 zu 1:2 die Verhältnisse 5:9, 6:11, 9:16, 9:17, 12:21 rc., also solche Verhältnisse, denen in der musikalischen Harmonie einerseits die Verhältnisse der Quinte, der Quarte, der Terze, der Secunde rc., andererseits die der kleinen und großen Septime und ähnlicher Zweiklänge entsprechen. Fragen wir nun nach dem ästhetischem Werthe dieser Verhältnisse, so leuchtet ein, daß sie um so idealer erscheinen müssen, je näher sie der gesetzlichen Mitte d. h. einerseits dem Verhältnisse 5:8 und andererseits dem Verhältnisse 3:5 liegen, dagegen um so charakteristischer je näher sie sich den Extremen, also dort dem Verhältniß 1:1 und hier dem Verhältniß 1:2 nähern; hieraus wird sich aber der Schluß ziehen lassen, daß die idealere Verschmelzung des Idealen und Charakteristischen in denjenigen Verhältnissen gesucht werden muß, welche sich mehr der rein-gesetzlichen Mitte als den beiden Extremen nähern, also etwa in Verhältnissen wie 2:3, 3:4, 4:5 einerseits, und in Verhältnissen wie 5:9, 8:15, 9:16 rc. andererseits. In der Musik findet dies wirklich seine Bestätigung: denn die hier genannten Verhältnisse bilden in ihr die Grundlagen der beliebtesten und wohlgefälligsten Intervalle; in Rücksicht aber auf die optisch sich darstellenden Formen ist dieser Gegenstand meines Wissens noch nicht sorgfältig und allseitig genug von der Empirie untersucht worden, daß schon jetzt über das Thatsächliche ein einigermaßen sicheres Urtheil abgegeben werden könnte; doch trifft der oben ausgesprochene Grundsatz wenigstens in soweit zu, als man bei Eintheilungen, in denen man vom Princip der Gleichtheilung abweicht, eine allzu große Gleichheit der beiden Theile hier ebenso, wie etwa in der Musik das Verhältniß der Secunde, vermeidet, oder sie nur zu Uebergängen von größeren Differenzen zur wirklichen Symmetrie benutzt. In Rücksicht auf diejenigen Abweichungen, durch welche die charakteristischen Formen der Menschengestalt innerhalb der männlichen und weiblichen Typen erzielt werden, dürfte man am leichtesten zu einem wahrscheinlich weiter auszubeutenden Resultat gelangen, wenn man zunächst einmal durch genaue Messungen untersuchte, wie sich die Verhältnisse der verschiedenen Götter- und Heroengestalten, welche die Uebergangsstufen vom äußerst-männlichen zum äußerst-weiblichen Typus darstellen, zu einander verhalten, weil in dieser die alten Künstler den Hauptarten des Charakteristischen im Gebiete des Rein-Menschlichen wieder das Gepräge der Idealität aufzudrücken verstanden haben. Nächstdem würden möglichst genaue Untersuchungen über die formalen Unterschiede der Racen, Nationalitäten, Stände rc. anzustellen sein: denn was in dieser Hinsicht bis jetzt geschehen, ist immer noch zu fragmentarisch, als daß sich mit voller Sicherheit darauf bauen ließe, obschon es sehr zur Bestätigung der von mir ausgesprochenen Vermuthung dient, daß auch die Racenunterschiede auf ähnlichen Modificationen der normalen Verhältnisse beruhen wie die Geschlechtsunterschiede, dergestalt daß sich die minder vollkommenen Racen als einseitig-extravagante,

die vollkommeneren hingegen als vermittelnde Ausbildungen der sexualen Typen auffassen lassen.

§. 197.

Daß sich über die Abweichungen, auf denen der wirklich individuelle Charakter oder die eigenthümliche Formation der Einzelwesen beruht, nie und nimmer allgemeine Regeln aufstellen lassen, liegt in der Natur der Sache, weil eben das schlechthin Einzelne in der Ausschließung jedes Gemeinsamen besteht; jedoch behält der oben ausgesprochene Grundsatz, daß die charakteristischen Modificationen der Urform nur dann noch in das Gebiet des Rein-Schönen fallen, wenn sie das ideal-normale, nach den Regeln der Symmetrie und Proportionalität gegliederte Urbild noch deutlich genug erkennen lassen, auch rücksichtlich ihrer seine Gültigkeit.

§. 198.

Der Ausdruck der dritten und höchsten Stufe des Ausdrucks ist derjenige, welcher aus dem inneren Drange der Mikrokosmen, sich wieder zum Makrokosmus zu entfalten und den Makrokosmos dem Mikrokosmos gemäß zu gestalten d. i. aus den Selbstentäußerungen und Lebensbethätigungen der Individuen hervorgeht und den wir daher den actuellen, effectvollen Ausdruck, oder auch Ausdruck im engeren Sinne nennen können, weil sein Erscheinen nicht wie der charakteristische Ausdruck zu jeder Zeit und gleichsam von selbst, sondern nur in vorübergehenden Momenten und in der That nur zufolge eines von Innen nach Außen wirkenden Druckes erfolgt. Jede Lebensbethätigung geht von einem inneren Triebe aus, der als solcher ein natürlicher, unbewußter, instinctiver, oder auch ein geistiger, bewußter, freier sein kann. Die Lebensäußerungen der instinctiven Triebe finden wir bereits bei den Pflanzen, wo sie sich im Sprossen, Wachsen, Blühen, Früchtetreiben, Welken und Absterben darstellen. Weit mächtiger treten sie bei den Thieren hervor, als Aeußerungen des Nahrungstriebes, Geschlechtstriebes, Bewegungstriebes u. s. w.; doch erscheinen sie hier schon nicht mehr reinbewußt- und willenlos, vielmehr treten in und mit dem Natürlichen als mitthätige, obwohl untergeordnete und nur der Entfesselung der Natur dienende Elemente bereits die geistigen Thätigkeiten des Empfindens, Wollens, Wahrnehmens mehr oder minder deutlich hervor und hierauf eben beruht der bald mehr ruhige, passive, vegetative, bald unbändige, wilde, specifisch bestialische, bald auch gemilderte, gezähmte oder gedrückte Charakter des thierischen Ausdrucks. Da in den thierischen wie in den vegetabilischen Trieben mehr die allgemeine Naturkraft, als der rein-individuelle Lebenstrieb zur Entfaltung gelangt, so hat der Ausdruck der Thiere und Pflanzen noch etwas Makrokosmisches, Elementarisches an sich, und er kann mithin noch nicht als reine und vollkommene Darstellung desjenigen Ausdrucks, von dem hier die Rede ist, angesehen werden; vielmehr finden wir diesen erst im Gebiet des Menschlichen: denn nur der Mensch vermag in seinen Lebensbe-

thätigungen wirklich individuelle Bewegungen eines sich als Selbst erfassenden Inneren mehr oder minder unverkennbar zur Anschauung zu bringen.

§. 199.

Keine zunächst im Innern vor sich gehende Bewegung kann zum Ausdruck gelangen, ohne daß die rein=gesetzmäßige oder bloß durch den Charakter modificirte Form eine wahrnehmbare, wenn auch nicht immer nachweisliche Veränderung erlitte; auch der actuelle Ausdruck setzt also nothwendig eine zwar nicht bleibende, aber doch im Augenblicke der Anschauung vorherrschende Auflösung der strengen Regelmäßigkeit und Proportionalität voraus. Soll uns diese nicht als eine schlechthin willkührliche erscheinen, so müssen die Formveränderungen von solcher Beschaffenheit sein, daß uns in und mit denselben zugleich die innere Bewegung, möge sie in einem Denken, Fühlen oder Wollen bestehen, mit zum Bewußtsein kommen: denn nur wenn ich einen inneren Grund, ein Motiv der Veränderung erkenne, kann ich die daraus hervorgehende Anomalie der Form als gerechtfertigt ansehen. Mit der Einsicht in den Grund der Anomalie ist aber zugleich eine unbewußte und unwillkührliche Vergegenwärtigung der gesetzmäßigen Urform innerhalb des Geistes verbunden, so daß uns also die ausdrucksvolle Form nur als eine Variation erscheint, in und mit welcher wir zugleich das ihr zum Grunde liegende Thema erkennen. Diese Einsicht läßt sich aber nur dann gewinnen, wenn zwischen der äußeren Formveränderung und der inneren Bewegung eine Analogie besteht und wenn außerdem auch die innere Bewegung selbst einen einheitlichen Charakter trägt, d. h. nicht mit sich selbst oder mit dem Charakter des Individuums, dem sie entspringt, oder endlich mit dem Allgemeinen, worin das Individuum die Basis seiner Existenz hat, in wirklichem Widerspruch steht: denn sobald dieses der Fall ist, geräth das Innere gewissermaaßen schon als Inneres außer sich und zerstört sich selbst; es kann daher auch sein Ausdruck nur in einer wirklichen Zerstörung und Zerrüttung seiner normalen Urform bestehen, und aus dieser werden wir weder das Innere als solches zu erkennen vermögen, noch im Stande sein, uns daraus mit Leichtigkeit die Urform des Inneren zu restituiren. Daher gehört z. B. der formelle Ausdruck des Schreckens, der Verzweiflung, des Wahnsinns u. s. w. nicht mehr in das Gebiet des Rein=Schönen, so wenig als die komischen Grimassen eines Harlekin. Jede gewaltsame Verrenkung, Verzerrung des Urtypus, alles Fratzenhafte und Carrikirte, Krampfhafte und Convulsivische kann, wenn es ja noch die Idee der Vollkommenhheit zu erwecken vermag, nur im Gebiete des Komischen oder Tragischen seine Stelle finden. Will daher ein Künstler die Gränze des Rein=Schönen nicht überschreiten, so hat er auch bei Darstellung leidenschaftlicher Zustände das rechte Maaß stets zu beobachten, was namentlich dem Bildhauer und Maler anzuempfehlen ist, da diese von solchen Zuständen nur einen einzigen Moment zu geben vermögen, der im verharrenden Kunstwerke peinlich und lästig wird. In dieser Hinsicht stehen die alten Künstler als Muster da, wie Winkelmann am vaticanischen Apollo und der Niobe nachweist. Es bleibt bei ihnen — nach

Winkelmann's eigenen Worten — die Schönheit stets die Zunge an der Waage des Ausdrucks*).

§. 200.

Im Allgemeinen werden sich jedoch die leidenschaftlichen Zustände mehr zu Objecten tragischer als rein-schöner Darstellungen eignen: denn wirklich rein-schön kann nur der Ausdruck solcher Empfindungen, Gesinnungen, Bestrebungen, Handlungen und Gedanken sein, welche einerseits nichts Exsultorisches und Extravagantes in ihrem Charakter haben, andererseits aber auch nicht allzu sehr dem Train der alltäglichen trivialen Bewegungen und Verrichtungen folgen. Empfindungen der ersten Art sind z. B. die rein angenehmen Gefühle der gemäßigten Freude, der Liebe, der Andacht, des Wohlwollens, sowie auch noch die gemischten Empfindungen der Wehmuth, der Melancholie, der Reue, der Buße, der Sehnsucht, des gerechten Unwillens, des edlen Stolzes u. s. w. Unter den Handlungen sind besonders diejenigen hieher zu rechnen, welche eine ruhige Kraftäußerung oder Leichtigkeit und Gewandtheit verlangen, welche den Körper nicht zu unnatürlichen, geschraubten oder verquälten Positionen nöthigen und in ihrer Tendenz und Bedeutung nichts Unedles ausdrücken; und endlich von den Gedanken geben besonders diejenigen der Form einen schönen Ausdruck, in denen sich eine philosophische Ruhe ohne angestrengtes Grübeln, Genialität der Erfindungskraft und Phantasie, Begeisterung für das auszumittelnde Object und Lust an den gewonnenen Resultaten zu erkennen giebt. Ein Gesicht erhält dadurch den Ausdruck des Contemplativen, Sinnigen, Geistreichen, Interessanten — Eigenschaften, welche neben der Reinheit des Gemüths und dem Adel der Gesinnung vor allem im Stande sind, die äußere Form in Harmonie mit dem Inneren zu zeigen und ihr den Stempel der Göttlichkeit aufzudrücken.

Formen hingegen, aus welchen gar nichts der Art, keine höhere Gefühlsregung, kein außerordentliches Bestreben, kein tieferes Nachdenken ꝛc. herausblickt, können trotz ihrer Symmetrie und Proportionalität nicht den höchsten Grad der formellen Harmonie erwecken, weil ihre Starrheit und Gebundenheit mit dem allgemeinen Leben, welches die ganze Welt durchdringt und namentlich im Inneren jedes Individuums nach Selbstentfaltung ringt, in Widerspruch steht; sie geben daher nur die Harmonie zwischen den verschiedenen Elementen der Erscheinung als solcher, aber nicht die Harmonie der Erscheinung mit der sie beselenden und belebenden Idee.

---

*) Winkelmann (Geschichte der Kunst, S. 167) sagt über den Ausdruck überhaupt Folgendes: „Der Ausdruck ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele und unseres Körpers, und der Leidenschaften sowohl als unserer Handlungen. In beiden Zuständen verändern sich die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachtheiliger ist dieselbe der Schönheit. Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, daß die schönsten Menschen von stillem, gesittetem Wesen sind. Es kann auch der Begriff einer hohen Schönheit nicht anders erzeugt werden, als in einer stillen und von allen einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der Seele."

§. 201.

Wenn hiemit dem Ausdruck eine höhere Stufe im Gebiete des Formell-Schönen, als der strengen Regelmäßigkeit und Proportionalität eingeräumt wird, so ist damit keineswegs gesagt, daß derselbe auch ein wesentlicheres und nothwendigeres Moment der Schönheit bilde. Es ist vielmehr umgekehrt. Eine Figur ohne Ausdruck hat, wenn sie nur den Gesetzen der Symmetrie und Proportionalität entspricht, immer noch Anspruch darauf, für formell-schön zu gelten; keineswegs aber kann dies auch von einer ausdrucksvollen Figur behauptet werden, welche ganz und gar des Ebenmaaßes oder der Verhältnißmäßigkeit ermangelt. Das Nothwendige und Unerläßliche nimmt aber in allen Beziehungen eine niedere Stufe ein; es ist gleichsam die Basis eines Gebäudes, die an und für sich selbst feststeht und ohne die das Gebäude nicht bestehen kann, die aber trotzdem an wirklicher Bedeutsamkeit hinter dem auf ihr ruhenden und ohne sie zusammenfallenden Gebäude zurückbleibt. Die ausdrucksvolle Form steht aber nicht bloß darum über der bloß regelmäßigen oder proportionalen, weil sie eine größere Mannigfaltigkeit besitzt, sondern auch weil sie von einer mächtigeren Einheit durchdrungen ist: denn die stärkere Einheit ist, wie Vischer sagt, eben die, welche mehr Gegensätze und Einseitigkeiten, centrifugale Kräfte und Widersprüche beherrscht; der Einheitspunkt wird um so stärker markirt, je mehr Stoff seiner durchdringenden Kraft entgegengeworfen wird.

§. 202.

Es kann hier die Frage aufgeworfen werden, ob denn überhaupt der Ausdruck mit Recht als eine Stufe des Formell-Schönen angenommen werden könne, da er sich ja nicht selten auch durch andere Eigenschaften, namentlich durch die Farben und deren Modificationen, kundgebe. Hierauf ist zu erwiedern, daß dem allerdings so ist, daß aber hiedurch die Berechtigung und Nothwendigkeit, neben der Regelmäßigkeit und Proportionalität noch eine dritte Offenbarungsweise des Formell-Schönen anzunehmen, die auf dem expressiven Charakter der Form, d. i. auf ihrer Fähigkeit, die Harmonie der Mannigfaltigkeit und Einheit auch als Harmonie ihrer selbst mit der Idee darzustellen, beruht, keineswegs aufgehoben wird. Daß aber die Form diese Fähigkeit wirklich im höchsten Grade besitzt, erhellt daraus, daß es so leicht keine Seelenzustände, keine Gemüthsbewegungen gibt, die sich nicht auch ohne Hülfe des Colorits, durch rein-formelle Darstellungsmittel, z. B. durch Bildhauerarbeit, durch Kupferstiche, ja durch bloße Skizzen ausdrücken ließen, während die Malerei durch Farben ohne Formen auch die stärksten Affecte, ja selbst solche Empfindungen, wie Scham oder Schreck, die sich vorzugsweise durch Farbenveränderung verrathen, nicht würde ausdrücken können. Sogar der Ausdruck des Auges ist nicht weniger durch formelle Nüancen, z. B. Senkung der Augenlieder, Hebung der Augensterne, Vergrößerung oder Verkleinerung der Pupille u. dgl. bedingt, als durch anderweitige Modificationen; ja es fragt sich, ob nicht auch das Glänzende, Feurige, Schwimmende und wodurch das Auge sonst noch ausdrucksvoll

erscheint, eben so gut mit formellen Modificationen verbunden ist, wie z. B. das Erröthen der Wangen, zufolge dessen auch die Formen derselben nicht ganz dieselben bleiben, sondern voller und gerundeter erscheinen.

§. 203.

In welchem Maaße und auf welche Weise die Grundform einer Erscheinung, z. B. die der Menschengestalt, verändert werden müsse, um gerade diese oder jene innere Bewegung auszudrücken, lehrt die Beobachtung der Natur, die als solche unbewußt und unwillkührlich das Richtige trifft; denn wenn es ausnahmsweise auch vorkommt, daß sich eine natürliche Empfindung falscher und verkehrter Ausdrucksmittel zu bedienen scheint, so beruht dies auf einem Irrthum von unserer Seite, indem wir noch nicht alle Elemente der Empfindung ergründet haben. Die Kunst kann sich daher des rechten Ausdrucks nur durch Nachahmung des natürlichen Ausdrucks bemächtigen und ist daher stets Mimik im weiteren Sinn des Wortes; doch darf sie nicht auf dem natürlichen Standpunkte stehen bleiben, sondern muß auch hier durch Ausscheidung des Unwesentlichen, Gemeinen, Trivialen einerseits und des Extravaganten, Rohen, Ungeschlachten andererseits ihre veredelnde und idealisirende Natur bewähren; ja sie kann hiebei in gewissem Sinne auch wirklich schöpferisch verfahren, indem sie mit der Wünschelruthe des Genies gerade die innersten und verborgensten Regungen des Inneren, welche sonst unenthüllt bleiben würden, an das Licht zu zaubern und durch die überraschendsten Züge treffend darzustellen weiß. Wie der menschliche Körper die vollkommenste Verwirklichung der Symmetrie und der Proportionalität ist, so erreicht auch der Ausdruck in ihm seine höchste Vollendung; und wie am menschlichen Körper wiederum der Kopf, und namentlich das Gesicht, die vollendetste Ausbildung der Gesetzmäßigkeit von Seiten der Einheit, die Arme und Hände hingegen die vollkommensten Repräsentanten derselben von Seiten der Mannigfaltigkeit sind, so bringen diese Glieder einerseits im Mienenspiel, andererseits im Gebärdenspiel, auch den Ausdruck nach beiden Richtungen zu seiner höchsten Entwickelung und haben bei Weitem über die meisten, verschiedenartigsten und feinsten Ausdrucksmittel zu gebieten, obschon auch die übrigen Gliedmaaßen und namentlich der ganze Körper der mannigfachsten Haltungen, Stellungen, Bewegungen und Ausstattungen, welche alle zur Charakteristik beitragen, fähig sind. Dies noch weiter ins Einzelne zu verfolgen, erlaubt der Umfang und die allgemeinere Tendenz dieser Schrift nicht; jedenfalls ist aber hier der Aesthetik und der Wissenschaft noch ein weites Feld der Thätigkeit geöffnet: denn was die Mimik und Physiognomik als Wissenschaften bisher geleistet haben, enthält zwar im Einzelnen der feinen und treffenden Beobachtungen viel, entbehrt aber im Ganzen noch immer einer einheitlich-principiellen Begründung. Neben den älteren Leistungen von Aristoteles, Porta, Engel, Lavater u. A. verdient in neuester Zeit besonders die „Symbolik der menschlichen Gestalt" von Carus Beachtung, obschon sich dieselbe nur mit den charakteristischen Typen, nicht mit den Ausdrucksmitteln des Mienen- und Gebärdenspieles befaßt.

2. u. 3. Quantitative und sensuale Elemente des Rein-Schönen.

§. 204.

Da das Rein-Schöne nothwendig Erscheinung ist, so muß es außer der Form nothwendig auch die beiden anderen Qualitäten der Scheinhaftigkeit, nämlich eine gewisse Größe und eine gewisse Sensualität besitzen, d. h. es muß außerdem, daß es sich in sich selbst abschließt, auch ein gewisses Quantum des allgemeinen Raumes oder der allgemeinen Zeit für sich in Anspruch nehmen und einen gewissen Reiz auf die Sinne des zu ihm in Beziehung tretenden Subjects ausüben. Diese beiden Eigenschaften üben nun zwar im Rein-Schönen niemals die Herrschaft aus, d. h. sie sind nicht diejenigen, welche uns in ihm die Idee der Vollkommenheit zur Präsenz bringen, aber trotzdem sind sie für dasselbe nicht ganz ohne Bedeutung: denn sie können ebensowohl zur Erhöhung, wie zur Verringerung, ja selbst zur Zerstörung der formellen Schönheit beitragen, und daher ist es wichtig, auch ihr Verhältniß zum Rein-Schönen näher zu bestimmen.

§. 205.

Die Form als solche zwar kann genau genommen durch die genannten Eigenschaften nicht verändert werden, d. h. sie bleibt dieselbe in jeder Größe und in allen Farben. Weil aber Größe und Farbe einen Einfluß auf uns ausüben, die wir die formell-schöne Erscheinung anschauen, und zwar in demselben Augenblicke, in welchem die Form der Erscheinung auf uns wirkt, so muß dadurch zwar nicht die Form an sich, aber doch ihr Eindruck, ihr Effect auf uns eine Steigerung, Schwächung oder sonstige Veränderung erleiden können. Sehen wir z. B. den Straßburger Münster en miniature in Elfenbein ausgeführt, so wird, auch wenn die Formen als solche auf das Genaueste beibehalten sein sollten, der Effect ein wesentlich anderer sein; und ebenso machen die Formen kleiner Gegenstände, wenn wir sie durch das Mikroskop vergrößert erblicken, einen entschieden anderen Eindruck auf uns als in ihrer natürlichen Größe, obschon sie als solche dieselben geblieben sind. Einen nicht geringeren Einfluß über die Farben aus. Ein blühendes Gesicht afficirt uns anders als ein gleichgeformtes bleiches, eine Statue aus Bronce anders als eine nach demselben Modell gebildete in Marmor u. s. w. Aber nicht bloß modificirt, sondern auch ganz und gar aufgehoben, zerstört kann die formelle Schönheit durch den Einfluß der Quantität und der Sensualität werden. Eine Maiblume z. B. in so großem Maaßstabe ausgeführt, daß ihre einzelnen Glöckchen die Größe von Thurmglocken erhielten, dürfte uns schwerlich noch von Seiten ihrer Form gefallen; das Gesicht der Bavaria, so wohlgebaut die Formen an sich sind, vermag uns, in der Nähe gesehen, nicht mehr als schön zu erscheinen, und so geht die formelle Schönheit auch umgekehrt an den allzu minutiösen Bildungen verloren. Von noch zerstörenderem Einfluß kann der Einfluß der Farben sein. Das wohlgeformteste Gesicht hört für uns auf wohlgeformt zu sein, sobald es von blutrothen Maalen entstellt ist, und wollte man etwa die mediceische Venus himmelblau,

maigrün oder gar mit zwei verschiedenen Farben schachbrettartig anstreichen: wir würden nicht mehr im Stande sein, die Schönheit der Formen herauszufühlen.

§. 206.

Hieraus folgt, daß nicht jede Größe, nicht jede Farbe der formellen Schönheit angemessen ist; es entsteht also die Frage, wie diese Eigenschaften beschaffen sein müssen, wenn sie das Rein-Schöne in seiner Wirkung nicht beeinträchtigen, sondern unterstützen sollen. Die Antwort hierauf ist nicht schwierig: denn sie liegt eigentlich schon in der von Vornherein gegebenen Bestimmung, daß sie im Rein-Schönen nur die Bedeutung von untergeordneten Elementen haben; sie werden daher nur dann in dieser Sphäre eine günstige Wirkung ausüben können, wenn sie in keiner Weise sich selbst als solche hervordrängen und bemerklich machen, sondern sich ganz von der Form beherrschen und zu ihren Zwecken verwenden lassen.

§. 207.

Dies ist schon um deßwillen nöthig, weil sich die Form als solche gar nicht ohne ihre für sie sich aufopfernden Dienste realisiren kann. So bedarf sie z. B., um von den sensualen Eigenschaften zuerst zu reden, durchaus einer Zusammenstellung verschiedener Farben und Töne, um überhaupt für das Auge oder das Ohr die Vorstellung einer Gränze, in der ihr Wesen beruht, zu erzeugen: denn eine Gränze tritt sichtbar nur da hervor, wo eine Farbe aufhört und eine andere Farbe anfängt; hörbar nur da, wo ein Ton von einem anderen Tone abgelöst wird. Die Form an sich selbst also ist, genau genommen, nichts Sichtbares, nichts Hörbares, noch sonst etwas Sinnlich-Wahrnehmbares, sondern nur das Aufhören des einen und zugleich das Anfangen eines anderen Wahrnehmbaren. Aber gerade hierin besteht ihre ideale Herrschaft über die sinnlichen Qualitäten; sie entscheidet über ihr Beginnen und über ihr Ende, sie setzt ihnen die Gränze, ja sie kann sie dermaßen in sich und für sich aufheben, daß z. B. das Auge bei Betrachtung eines Objects gar nicht mehr von den Farbenflächen, durch die es gebildet wird, selbst, sondern nur noch von der Art und Weise, wie sich diese Farbenflächen von einander abgränzen, also von der Form, angezogen wird. Dies ist aber nicht möglich, wenn die Farbe selbst von der Art ist, daß sie nothwendig einen ungewöhnlich-starken Reiz auf das Auge ausüben muß. Zur Realisation des Formell-Schönen ist also eine gewisse Mäßigung und Milderung des Farbenreizes unerläßlich. Auf der anderen Seite würde aber die Form als solche gar nicht merklich hervortreten können, wenn die Farben allzu matt und unentschieden wären, weil sich in diesem Falle die Gränze zwischen zwei Farben nicht deutlich genug markirte.

§. 208.

Daher hat das Formell-Schöne ebensowohl ein Zuwenig als ein Zuviel des Farbenreizes zu vermeiden; es muß also in ihr der Farbenreiz auf ein

mittleres Maaß reducirt werden. Hieraus ergeben sich folgende Einzelbestimmungen:

1) Das Einfarbige ist dem Rein-Schönen günstiger als das Mehrfarbige, Bunte, weil es den Blick nicht von verschiedenen Punkten aus reizt und dadurch nach verschiedenen Richtungen hin zerstreut, auch keine der Form fremdartige Farbenumrisse besitzt, welche die Formenumrisse verdunkeln und durchkreuzen. Daher tritt die schöne Form an einfarbigen Pferden besser hervor als an scheckigen, und der menschliche Körper behauptet auch in dieser Beziehung vor den meisten thierischen einen entschiedenen Vorzug. Durch die Kleidung freilich hebt er diesen nicht selten wieder auf; doch auch auf diese leidet der hier ausgesprochene Grundsatz Anwendung, d. h. wenn ein Gewand vorzugsweise von Seiten seiner Form gefallen soll, muß die Buntheit vermieden werden. Nur in dem Falle kann die Anwendung verschiedener Farben hier wie in anderen Figuren die formelle Schönheit erhöhen, wenn es zweckmäßig erscheint, die Haupttheile einer Figur stärker von einander zu scheiden und dadurch die Gliederung zu markiren. Darum beleidigt es im Allgemeinen nicht nur nicht, sondern macht unter Umständen sogar einen wohlgefälligen Eindruck, wenn die Weste und das Mieder von anderer Farbe sind als die Hose und der Rock, weil hierdurch die Taille als Gränze des Ober- und Unterkörpers stärker hervorgehoben wird, und ebenso scheint es angemessen, daß sich die Farbe des Mieders von der Hautfarbe des Gesichts und Halses, sowie die Farbe eines nur bis zum Knie reichenden Rocks oder Beinkleids von der Farbe der Strümpfe unterscheide. Da hier die Verschiedenheit der Farbe zum Ausdruck von Gegensätzen, die aber doch zusammen ein Ganzes bilden, benutzt wird, so wird es zweckmäßig sein, sich für die Haupttheile der entgegengesetzten oder complementären oder wenigstens nicht allzu nah zusammenliegenden Farben zu bedienen, während diejenigen Theile, die als Eins erscheinen sollen, keine anderen Farbenunterschiede als die im Gegensatz von Licht und Schatten begründeten zeigen dürfen. Ueberall, wo die Verschiedenfarbigkeit der Form nicht dient, wird sie derselben schaden; und wenn trotzdem die Erscheinung noch unser Wohlgefallen erweckt, gehört sie nicht in das Gebiet des Formell-Schönen, sondern des Reizenden.

§. 209.

2) Unter den einzelnen Farben überhaupt sind dem Rein-Schönen diejenigen am angemessensten, welche sich mehr oder weniger mit dem Ausdruck des allgemeinsten Gegensatzes, auf dem die Farbenunterschiede beruhen, nämlich des Hellen und Dunklen, begnügen und hiebei irgend eine der specifischen Farben nur schwach und unbestimmt andeuten: denn ein Colorit dieser Art bewirkt, daß die Figuren einerseits zwar scharf gegen den umgebenden Raum abstechen und die Umrisse mit voller Deutlichkeit zeigen, andererseits aber doch nicht selbst einen so starken Reiz ausüben, daß das Auge von den Formen auf sie abgelenkt würde. Dies bestätigt sich in dem Verfahren derjenigen beiden Künste, die es vorzugsweise mit Darstellung der formellen Schönheit zu thun haben: denn die Baukunst liebt besonders solches

Gestein, welches zwar von entschieden hellem oder entschieden dunkelm Charakter, aber nicht entschieden gelb, roth, grün ꝛc., sondern nur gelblich, röthlich, grünlich u. s. w., oder auch ganz unbestimmt ist; die Bildhauerkunst aber vermeidet bei der Nachbildung der menschlichen Figur selbst den leisen röthlichen Anflug, den die Fleischfarbe hat, und begnügt sich mit dem reinen Weiß des Marmors oder mit dem unbestimmten Dunkel der Bronce. Alle Gebäude und Bildwerke, welche zugleich durch entschiedene, vielleicht gar blendende Farben zu wirken suchen, machen mehr oder weniger einen beleidigenden oder wenigstens zerstreuenden Eindruck, wie z. B. die Kirchen aus rothen Ziegelsteinen, die saftgrünen oder himmelblauen Häuser kleiner Städte, die bemalten Heiligenbilder, Wachsfiguren u. s. w. Die Natur ist, wie Göthe sagt, Alles mit einem Male; die einzelnen Künste hingegen beruhen auf einer Theilung der Arbeit und auf einer Ausbeutung einzelner Qualitäten zur Erzeugung von Totalwirkungen. Daher müssen Künste, welche die Idee des Schönen durch die Form darstellen wollen, auf die Wirkung durch Farbenreiz noch in höherem Maaße als die Natur verzichten, oder sie laufen Gefahr, aus denjenigen Gränzen, die sie sich selbst gesteckt haben, wieder heraus zu fallen.

§. 210.

3) Unter den bestimmten Farben sind der Wirkung der Form diejenigen am wenigsten hinderlich, welche den Gegensatz von Hell und Dunkel am vollständigsten vermitteln, nämlich das reine Roth einerseits und das Grün andererseits: denn in diesem heben sich die Extreme des Farbenreizes, die im Gelb und Blau liegen, durch Neutralisation oder Mischung, bis zu einem gewissen Grade auf und üben daher auf das Auge weder einen allzu stark blendenden, repulsiven, noch allzu stark anziehenden, abtractiven Reiz aus. Daher ist der Menschengestalt das röthliche oder grünliche Colorit, wie wir es in der Natur oder an Kunstwerken, z. B. an Broncestatuen oder auf Gemälden im Reflex grünen Laubwerks, wie bei Correggio's Jo, finden, entschieden günstiger als ein gelbliches oder bläuliches; und so treten auch in der Pflanzenwelt die wohlgefälligen Formen am besten im rothen und grünen Gewande hervor, wie wir deutlich bemerken können, wenn wir die Wirkung der rothen und hochgelben Rosen mit einander vergleichen: denn von diesen afficiren die letzteren das Auge schon durch die Farbe so stark, daß es für die Form keine Empfindung mehr hat.

§. 211.

Ein ganz ähnliches Verhältniß zur Form nimmt nun auch die Größe ein. Auch ihrer kann die Form nicht entbehren. Zwar ist sie in ihrem ursprünglichsten Wesen, d. i. als reine Begränzung und Bestimmung selbst, ohne alle Quantität: denn alle Begränzung geht vom Punkt aus, dieser aber ist das schlechthin Ausdehnungslose. Sofern jedoch die Form Flächen und Körper mit einer Ausdehnung zu begränzen hat, muß sie den Punkt zur Linie, die Linie zur Fläche ausbilden, und so nimmt sie die Quantität

als ein Moment ihrer selbst in sich auf. Während aber die Quantität als solche durchaus nichts weiter ist als ein gewisses Quantum von Raum und Zeit, gleichviel in was für einer Form, dergestalt, daß zwei Dinge, die ihrer Form nach völlig verschieden sind, doch ihrer Größe nach einander vollkommen gleich sein können: erscheint die Quantität innerhalb und an der Form durchaus nur als ein Mittel, welches die Form zu ihren Zwecken benutzt, d. h. durch welches sie ihre verschiedenen Arten und Nüancen zu Stande bringt. Die Quantität sinkt also hier zu einem bloß dienenden Momente der Form herab, so sehr, daß der auffassende Sinn sie als solche gar nicht mehr berücksichtigt, sondern nur der Form selbst seine Aufmerksamkeit schenkt. Soll aber die Form diese Herrschaft über die Quantität wirklich ausüben, so darf sich natürlich die Quantität selbst nicht in zu hohem Grade geltend machen; umgekehrt darf sie aber auch nicht in allzu geringem Maaße vorhanden sein, weil sonst die Form ihre Qualitäten und Modificationen nicht daran zur Wahrnehmbarkeit bringen kann. Mithin ist mit dem Formell-Schönen, sobald es als solches wirkt, stets auch eine Reduction der Quantität auf ein mittleres Maaß verbunden, und die Form erweist sich also in ihm nicht nur der sensualen, sondern auch den quantitativen Eigenschaften gegenüber als ein Moderirendes und Maaßbestimmendes — eine Bestimmung, die wir schon bei Plato und Aristoteles klar ausgesprochen finden, nur daß diese sie für das Schöne überhaupt feststellten, wofür sie jedoch zu beengend erscheint, da z. B. das Erhabene gerade im Maaßlos-Großen und das Komische im Maaßlos-Kleinen die Wurzel seiner Eigenthümlichkeit besitzt.

§. 212.

Gilt es nun, das mittlere Maaß der Größe näher zu bestimmen, so leuchtet bei dem relativen Charakter der Quantität von Vornherein ein, daß sich dasselbe auf kein bestimmtes, bei allen Erscheinungen gleichmäßig anwendbares reduciren, sondern sich nur als ein solches bezeichnen läßt, welches einerseits zum anschauenden Subjecte, andererseits zur Bedeutung des angeschauten Objects in einem angemessenen Verhältnisse stehen muß. Das mittlere Maaß wird also stets als ein verhältnißmäßiges erscheinen.

Fragen wir nun zunächst, welche Größen in subjectiver Beziehung als verhältnißmäßig erscheinen werden, so wird die Antwort lauten müssen: diejenigen, welche den Gesichtskreis des Auges in dem Maaße ausfüllen, daß sie weder die Vorstellung der Leere noch die der Ueberfüllung erwecken. Es muß sich also die Figur, welche formell-schön erscheinen soll, überhaupt bequem überschauen lassen, wir müssen mit einem Blick ihre Gränzen umfassen und außer ihr noch ein Gebiet der Freiheit bemerken, das uns als ihr Bereich, als die zu ihrer Existenz ausreichende Sphäre erscheint; andererseits aber darf sie nicht so sehr in diesem freien Raum verschwinden, daß sie nicht als Beherrscherin desselben gedacht werden könnte. Da hiebei die Entfernung des Objects vom Subject wesentlich mitspricht, so lassen sich rücksichtlich der Objecte selbst keine Bestimmungen über das Verhältniß ihrer Größe zum Gesichtskreise des Subjects geben, sondern nur rücksichtlich der Bilder, die

sich von den Dingen selbst vor unseren Augen aufstellen. In Betreff dieser läßt sich aber folgender Satz als Norm annehmen: das Bild muß, sofern es durch seine Form wirken will, als der **größere**, namentlich **höhere** Theil des gesammten Gesichtskreises erscheinen, also an Quantität dem um ihn herum existirenden Raum, der als sein Spielraum zu betrachten ist, **überlegen** sein. Hier zeigt sich also die Verhältnißmäßigkeit abermals als die Eintheilung eines Ganzen in ein Größeres und ein Kleineres; daher werden wir hier, wenn es gilt, den Unterschied beider Größen auf ein bestimmtes Maaß zurückzuführen, von selbst auf das oben besprochene Proportionalgesetz hingewiesen, und wir werden demgemäß sagen müssen, daß ein Bild zu seinem Gesichtskreise dann eine verhältnißmäßige Größe besitze, wenn es den proportionalen Major desselben bilde.

Diese Bestimmung ist für die Baukunst, Skulptur und Malerei gleichwichtig, denn sie giebt ihnen einen allgemeinen Kanon, wonach die Größe des Platzes im Verhältniß zur Größe und namentlich zur Höhe eines Gebäudes oder einer Statue, sowie auch bei Gemälden die Höhe des freien Luftraumes in Verhältniß zur Höhe des landschaftlichen Horizonts, zur Höhe der wesentlichsten Figuren 2c. abzumessen ist, bewahrt also den Künstler vor allen jenen Verirrungen, die so oft das wirklich Schöne bloß dadurch seines Effects berauben, daß sie es zum Gesichtskreise des Anschauenden in ein falsches Verhältniß setzen.

§. 213.

In objectiver Beziehung läßt sich über das mittlere Maaß der Größe, welches formell-schöne Erscheinungen haben müssen, noch weniger etwas absolut Gültiges sagen, da ein größeres Ding kleiner erscheinen kann als ein kleineres, wenn wir in seiner Gattung oder Art noch Größeres zu sehen gewohnt sind. Hier also wird das Durchschnittsmaaß der Gattung als das mittlere, dem Formell-Schönen angemessenste Maaß zu betrachten sein. Da jedoch das Schöne überhaupt über das Gewöhnliche hinausgeht, so wird auch dem Formell-Schönen ein mäßiger Zuwachs über das gewöhnliche Maaß hinaus nicht hinderlich, sondern im Gegentheil förderlich sein, wie z. B. der vergrößerte Maaßstab, nach welchem in der Regel die Statuen gearbeitet werden, die Wirkung des Formell-Schönen nicht aufheben, sondern steigern. Die Frage, in welchem bestimmten Verhältnisse dieses Plus zu dem gewöhnlichen Durchschnittsmaaße stehen müsse, wird in den meisten Fällen nach äußeren Umständen, z. B. nach der Großartigkeit der Umgebung, für die das Bild bestimmt ist, entschieden werden müssen; in solchen Fällen, wo eine Vergleichung der künstlerischen Gebilde mit den gewöhnlichen natürlichen Gestalten nahe liegt oder gar bezweckt wird, dürfte sich wiederum das Verhältniß des Major zum Minor als zweckentsprechend empfehlen.

§. 214.

So sehen wir also, daß auch die quantitativen, wie die sensualen Eigenschaften, sich in formelle Quantitäten auflösen oder sich ihnen wenigstens

unterordnen müssen, wenn das Object, woran sie sich finden, entschieden als etwas Rein-Schönes erscheinen soll. Sobald sie dies nicht thun, sobald sie sich als solche bemerklich machen oder gar als die Haupteigenschaften darstellen, gehören sie entweder dem Gebiet des Erhabenen oder dem Gebiet des Reizenden an. Allerdings giebt es nun auch Erscheinungen, in denen die Eigenschaften der Größe, der Form und der Sensualität so ziemlich zu gleicher Vollkommenheit ausgebildet sind, und diese werden natürlich eine verschiedenartige Auffassung zulassen, d. h. sowohl als Erhabenes oder Reizendes, wie als Rein-Schönes gedacht werden können. Im Momente des Genusses selbst aber, innerhalb dessen ja eigentlich das Schöne als solches nur besteht, wird doch stets nur eine der Qualitäten als die prävalirende und als die eigentliche Ursache des Effects hervortreten, und nach dieser wird sie alsdann in das Gebiet des Erhabenen, des Rein-Schönen oder Reizenden einzuordnen sein. Wäre dies nicht der Fall, so würde Anschauung und Idee zersplittert, die Einheit zerstört und mit ihr auch die Schönheit der Erscheinung aufgehoben sein. Eine Eigenschaft muß also stets die Herrschaft üben; dies schließt aber nicht aus, daß die beiden andern in höherem oder niederem Grade mitwirken, sich mehr oder minder bemerklich machen können. Es ist also natürlich, daß sich auch im Formell-Schönen bald die Größe, bald der Reiz als das mehr oder minder wichtige Nebenmoment der Form geltend machen kann, und daß demzufolge das Rein-Schöne eine nähere Verwandtschaft einerseits zum Erhabenen, andererseits zum Reizenden erhalten muß. Hierdurch werden wir von den verschiedenen Elementen des Rein-Schönen zu seinen verschiedenen Modificationen geführt, und diese werden daher den Stoff bilden müssen, über den wir zunächst zu reden haben.

B. Modificationen des Rein-Schönen.

§. 215.

Faßt man das Rein-Schöne in seiner weiteren Bedeutung, d. i. als eine von drei Modificationen des Schönen und unterscheidet es demgemäß nur vom Komischen einerseits und vom Tragischen andererseits, so fällt, wie in §. 118 gezeigt ist, theilweise auch das Erhabene und Reizende noch in sein Gebiet. Nimmt man hingegen — wie aus den §. 121 entwickelten Gründen von uns hier geschehen ist — das Rein-Schöne im engeren Sinne, d. h. als eine von sechs Modificationen des Schönen, so erscheinen das Erhabene und Reizende bereits außer ihm liegend und zwar so, daß jenes zwischen ihm und dem Tragischen, dieses zwischen ihm und dem Reizenden liegt. Hierdurch wird das Rein-Schöne auf einen engeren, begränzteren Kreis zurückgeführt, der jedoch immer noch weit genug ist, um der darin waltenden Schönheit Gelegenheit zur Ausbildung neuer und feinerer Modificationen zu geben.

§. 216.

Sollen diese nicht als willkührliche und zufällige erscheinen, so müssen sich dieselben nothwendig nach denselben Kategorien aus dem Rein=Schönen entwickeln, nach denen wir zunächst die Unterschiede des Wahren, Schönen und Guten aus dem Begriff des Idealen, sodann die Unterschiede des Rein=Schönen i. w. S., Komischen und Tragischen aus dem Begriff des Schönen, und endlich die Unterschiede des Erhabenen, des Rein=Schönen i. e. S. und des Reizenden aus dem Begriff des Rein=Schönen i. w. S. hervorgehen sahen. Da sich nun das Rein=Schöne i. e. S. als das Formell=Schöne ergeben hat, die Kategorien aber, nach denen wir dasselbe zu zergliedern haben, die des Ansichseins, des Sein=für=Anderes und des Seins=für=das=Absolute sind, so werden wir als die drei Hauptmodificationen des Rein=Schönen i. e. S. 1) ein Formell=Schönes=für sich, 2) ein Formell=Schönes=für Anderes, und 3) ein Formell=Schönes=für das Absolute anzunehmen haben.

Das Gemeinsame für diese drei Modificationen besteht also darin, daß sie sämmtlich Formell=Schönes sind, d. h. die Idee der Vollkommenheit vorzugsweise und hauptsächlich durch die Form erwecken und dabei die Eigenschaften der Größe und des Reizes nur in untergeordneter Weise mitwirken lassen, ihr Unterschied beruht aber in Folgendem: 1) das Formell=Schöne=für sich läßt die Form als rein um ihrer selbst und um der von ihr umgränzten Erscheinung willen daseiend erscheinen und bringt mithin das Wesen der Form, d. i. die Idee einer in sich abgeschlossenen Erscheinung am vollkommensten und fühlbarsten zur Präsenz; 2) das Formell=Schöne=für Anderes drückt in der Form zugleich die Neigung aus, sich irgend einem Andern, namentlich dem anschauenden Subject so viel als möglich zu nähern und ihm dadurch die Abgeschlossenheit=in=sich weniger fühlbar zu machen; 3) das Formell=Schöne=für das Absolute endlich, giebt der Form zugleich eine möglichst nahe Beziehung zum Allgemeinen, d. h. sie läßt sich dergestalt in sich abschließen, daß sie zugleich möglichst viel vom Allgemeinen, wovon die Einzelerscheinung eigentlich nur einen Theil bildet, in sich aufnimmt und daher in und mit der Einzelerscheinung zugleich ein durch ihre Form mit abgegränztes Allgemeines zur Anschauung bringt.

§. 217.

Von diesen drei Modificationen ist natürlich die erste das Formell=Schöne im eigentlichsten und engsten Sinne: denn die Form erscheint hier nicht nur als die herrschende Qualität, sondern auch als diejenige, welche die beiden anderen Qualitäten, d. i. die Größe und den Reiz, dergestalt im Gleichgewichte hält, daß sie sich gegenseitig aufheben und neben der Form als selbstständig hervortretende Momente förmlich verschwinden. In dieser ersten Modification drückt sich also noch gar keine Annäherung zum Erhabenen einerseits oder zum Reizenden andererseits aus, sie bildet mithin die vollkommen neutrale Mitte zwischen beiden. Dies läßt sich von den beiden anderen nicht behaupten: denn das Formell=Schöne für das Absolute setzt

nothwendig eine Ausdehnung der Form ins Allgemeine hinein voraus und bringt somit nächst der Form vorzugsweise die Eigenschaft der Größe zur Geltung, zwar nicht so, daß dieselbe, wie im Erhabenen, als die Form durchbrechend und beherrschend erschiene, aber so, daß sie den Reiz neben sich als minder wichtig erscheinen läßt. Diese Modification liegt also bereits nicht mehr in der reinen Mitte des Formell-Schönen, sondern nähert sich dem Erhabenen und muß mithin als eine Uebergangsstufe zu demselben betrachtet werden. Das Formell-Schöne für Anderes hingegen setzt umgekehrt die Neigung voraus, nicht allzu viel vom Allgemeinen für sich in Anspruch zu nehmen, sondern auch dem Andern etwas übrig zu lassen, ja ihm selbst von Dem etwas einzuräumen und darzubieten, was eigentlich ihm zukommt; es beruht also darauf, daß es sich auf eine geringere Ausdehnung beschränkt, dagegen von seinem Eignen, seinem Innern dem Anderen im reicherem Maaße mittheilt, d. h. sich in stärkerem Maaße entäußert oder versinnlicht und dadurch auf das Andere einen stärkeren Reiz ausübt, zwar nicht so stark, daß er, wie im wirklich Reizenden, auch die Form in den Hintergrund drängte, aber doch in dem Grade vorherrschend, daß die Größe daneben als minder wichtiges Moment erscheint. Auch diese Modification liegt offenbar nicht mehr in der reinen Mitte des Formell-Schönen, jedoch nicht, wie jene, dem Erhabenen, sondern umgekehrt dem Reizenden näher und muß mithin als eine Uebergangsstufe zu diesem angesehen werden.

§. 218.

Nachdem wir auf diese Weise die Begriffe der drei Hauptarten, in die sich das Formell-Schöne nothwendig auseinander legen muß, auf rein analytischem Wege gewonnen haben, gilt es nun nachzuweisen, daß dieselben keine bloßen Hirngespinnste sind, sondern daß mit ihnen wirklich cursirende, allgemein übliche und in der Aesthetik bereits eingebürgerte Begriffe auf das Genaueste zusammenfallen. Diese Begriffe sind nämlich, wie §. 127 bereits angedeutet ist, das **Würdige**, das **Edle** und das **Gefällige**, und es lassen sich daher dieselben nach dem Obigen folgendermaaßen bestimmen:

1) das **Würdige** ist das Formell-Schöne-für das Absolute, d. i. diejenige Art des Formell-Schönen, in welcher die Wirkung der Form vorzugsweise durch Qualitäten der Größe unterstützt wird, der Reiz hingegen minder wichtig erscheint;

2) das **Edle** ist das Formell-Schöne-für sich, d. i. diejenige Art des Formell-Schönen, in welcher die Wirkung der Form in vollkommenster Reinheit und die Mitwirkung der Größe und des Reizes im Gleichgewichte erscheint;

3) das **Gefällige** ist das Formell-Schöne-für Anderes, d. i. diejenige Art des Formell-Schönen, in welcher die Unterstützung der von der Form ausgehenden Wirkung hauptsächlich durch den Reiz bewerkstelligt wird, die Größe hingegen auf ein kleineres Maaß reducirt erscheint.

In der hier gewählten Anordnung ist zugleich ihr Verhältniß zu den übrigen Modificationen des Schönen angedeutet, welches sich noch deutlicher aus folgender Zusammenstellung erkennen läßt.

Das Würdige. Das Edle. Das Gefällige.
Das Erhabene. Das Reizende.
Das Tragische. Das Komische.

§. 219.

Aus diesem Verhältniß und den obigen Angaben ergeben sich aber auch alle näheren Bestimmungen dieser Begriffe und wir haben daher, um zu denselben zu gelangen, nichts weiter nöthig, als uns die einzelnen Seiten und Consequenzen derselben zum Bewußtsein zu bringen. Wir reden daher zunächst vom Würdigen, dann vom Edlen, und endlich vom Gefälligen.

1. Vom Würdigen.

§. 220.

Nach seiner etymologischen Abstammung bedeutet Würde etwas Gewordenes*), also etwas, was ein Ding nicht ursprünglich, nicht an und für sich selbst ist, sondern was es sich durch ein Werden, Wachsen, Größerwerden angeeignet, d. h. vom Allgemeinen in sich aufgenommen hat. Daher schreibt man Würde gewöhnlich Demjenigen zu, der nicht bloß für sich selbst und in seinem eigenen Namen dasteht, sondern zugleich eiu Allgemeines z. B. den Staat, die Kirche, die Wissenschaft 2c. zu vertreten hat. Daher hat die Würde stets einen repräsentativen Charakter, sie ist etwas Uebertragenes oder Uebernommenes, ja nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch bedeutet sie geradezu so viel wie Amt, vorausgesetzt, daß mit dem Amt eine Erweiterung und Erhöhung der Persönlichkeit als solcher verbunden ist. Aus demselben Grunde erscheint sie aber auch als Beschwerung oder Chargirung der Persönlichkeit, sie stellt sich in gewissem Sinne nicht bloß als Würde, sondern auch als Bürde dar, jedoch nur in soweit, um die Tragfähigkeit und Gewichtigkeit (gravitas) der Person in helleres Licht zu stellen, um zu zeigen, daß dieselbe zwar viel zu tragen hat, daß sie aber der Last nicht unterliegt, sondern ihr vollkommen gewachsen ist, wenn ihr auch die Last keine leichte, behende, sondern ruhige, abgemessene Bewegung gestattet, ja es ihr wünschenswerth macht, sich lieber gesetzt, als in Bewegung darzustellen.

*) K. Schwenk, Wörterbuch der deutschen Sprache unter dem Artikel werth sagt: „Eigentlich bedeutet es Das, was eine Sache wird oder geworden ist, also ihre Wesenheit, und da ihr Gehalt und wie hoch sie zu schätzen sei, eben darin besteht, was sie wird oder geworden ist, so hat werth die Bedeutung der Schätzung und des Gehalts; goth. vairths werth, vairthan schätzen 2c. Das Wort Würde und würdig kommt ebenfalls von werden, und trifft mit Werth in der Bedeutung nahe überein nach denselben Begriffsübergängen."

§. 221.

Vergleichen wir diese Elemente im Begriff des Würdigen nach dem vulgären Sprachgebrauch mit unseren obigen Bestimmungen, so läßt sich das Uebereinstimmende nicht verkennen: denn auch nach diesen ist das Würdige Dasjenige, was in seine Gränzen, d. i. in seine Form ein Höheres, Allgemeineres mit aufgenommen und dadurch einen Zuwachs seiner Größe erfahren hat, welches zufolge dessen nicht bloß als etwas für sich, sondern als etwas für das Absolute erscheint, mithin in gewissem Sinne über sich selbst hinausdeutet, so jedoch, daß es das Höhere als mit in ihm liegend, ihm einverleibt, von der Form umfaßt und beherrscht erscheinen läßt, obschon ihm der erhaltene Zuwachs nicht gestattet, mit Leichtigkeit aus sich heraus zu gehen, sich dem Anderen anzubequemen und sich dem Spiel sinnlicher Reize hinzugeben, vielmehr ihm eine strenge Festhaltung und Ueberwachung seiner erweiterten Grenzen gebietet. Der gewöhnliche Sprachgebrauch wendet den Begriff der Würde in der Regel auf Personen an; der ästhetische überträgt ihn auch auf andere Erscheinungen, ohne daß jedoch der Begriff selbst eine Aenderung erführe: denn er bezeichnet immer nur diejenigen als würdevoll, welche sich durch eine gewisse Ausbreitung innerhalb der Form als Inhaber und Träger irgend eines in sie übergeflossenen Allgemeineren, Höheren darstellen.

§. 222.

Hieraus ergeben sich rücksichtlich der einzelnen Modificationen, welche die Form selbst am Würdigen erfährt, folgende Bestimmungen. Unter den Elementen der Vollkommenheit bevorzugt sie vor dem der Verschiedenheit das der Einheit, weil ihr der Zuwachs von Stoff und Gehalt, den sie zu bezwingen hat, nicht die volle Freiheit und Variabilität gestattet. Daher hat sie eine Vorliebe für das Streng-Regelmäßige, Symmetrische, Abgemessene, ja Uniforme und Stereotype, dergestalt, daß sie selbst an proportionalen Gebilden, z. B. am männlichen Typus der Menschengestalt, die Differenz der beiden ungleichen Theile zu mildern und durch Verkürzung des Majors als des der Zweiheit näher stehenden Theiles und durch Verlängerung des Minors als des die Einheit repräsentirenden Theiles der Gleichheit näher zu führen sucht, wodurch eben, wie wir bereits oben erwähnt haben, der männliche Körper einen höheren Grad von Würde als der weibliche erhält. Auch bekundet sie diese Vorliebe für das einheitliche Moment der Schönheit durch Bevorzugung des Geraden und Eckigen vor dem Gekrümmten und Abgerundeten, des inneren Gerüstes vor dem umhüllenden Umriß, der einfachen und schlichten Conturen vor den complicirten, verschmolzenen, der symmetrisch-getheilten horizontalen Ausdehnung vor der proportional-gegliederten verticalen, der gedrungenen, quadratischen, compacten Körperbildung vor der schlanken, oblongen, subtilen — kurz durch alle jene charakteristischen Eigenschaften, wodurch sich z. B. in der griechischen Baukunst der dorische Styl vom ionischen, in der Bildhauerkunst der Styl des Phidias von dem des Praxiteles, in der italienischen Malerei die Darstellungsweise des Michel-Angelo von der des Titian u. s. w. unterscheidet.

Ebenso giebt sich die dem Würdevollen eigenthümliche Neigung zum Strengen, Gesetzmäßigen und Absoluten in der Art und Weise, wie es sich rücksichtlich des Ausdrucks verhält, zu erkennen: denn zu diesem läßt es sich so wenig als möglich fortreißen und beschränkt sich daher besonders auf die niederen Stufen desselben, namentlich auf diejenige Form, welche wir §. 189 fgg. als die makrokosmische bezeichnet haben, d. h. welche mehr ein von Außen in die Einzelerscheinung Hineingekommenes als ihr eigentliches Innere offenbart.

§. 223.

Daher beruht der Ausdruck des Würdevollen hauptsächlich in der Zurschautragung der ihm von einem Höheren verliehenen Auszeichnungen und Attribute und der vom Einfluß des Alters, der Erlebnisse, der Kämpfe und Leiden ihm aufgedrückten Merkmale eines inhaltreichen, bedeutungsvollen Daseins. Sehr sparsam und zurückhaltend ist es dagegen in der Preisgebung des Rein-Individuellen und Absonderlichen, zeigt von demselben eben nur so viel als nöthig ist, um das in ihm sich darstellende Allgemeine zusammenzuhalten und um einen bestimmten Kern herum zu concentriren, und behält alles Uebrige für sich und für diejenige Sphäre, wo es nicht in die Erscheinung tritt. Noch gemessener endlich ist es in der Darlegung seiner inneren Regungen und Bewegungen. Auch von diesen deutet es nur so viel an, daß man von ihrer Stärke zwar eine Ahnung, aber keine Anschauung bekommt, vielmehr die Kraft der Form bewundern muß, welche so starke Bewegungen im Zaume zu halten und ins Innere zu bannen vermag. Daher tragen die würdevollen Erscheinungen in Haltung und Bewegung, in Mienen und Gebärden stets eine äußerliche Ruhe, Gravität und Selbstbeherrschung zur Schau und lassen sich aus dieser durch die Stürme der Leiden ebenso wenig wie durch die Zuckungen der Freude herausreißen. Die echte Würde sinkt zwar darum noch nicht zur Ausdruckslosigkeit herab, aber ihr Ausdruck ist ein sich ziemlich gleichbleibender, nämlich der des Ernstes, der durch den Einfluß von Scherz und Schmerz nur geringe Modificationen erleidet. Dieser Ernst gründet sich auf das dem Würdevollen in keinem Augenblick abhanden kommende Bewußtsein, daß das Einzelwesen, namentlich das höher gestellte nie bloß um seiner selbst, sondern um des Allgemeinen willen da ist, daß es irgend einem größeren Ganzen, der Kunst, der Wissenschaft, dem Staate, der Kirche oder der Menschheit überhaupt dienen und seinen Theil zum Fortschritt der Cultur und Weltgeschichte beitragen muß. Dieses Bewußtsein ist aber wesentlich sittlicher Art, daher ist der Kern des im Würdevollen liegenden Ausdrucks nothwendig ein Ausdruck des Guten. Das Würdige ist somit eine Variation des Schönen nach der Seite des Guten hin, jedoch keineswegs das Gute selbst, sondern nur dessen Erscheinung, dessen Form, ja zuweilen auch wohl nur dessen Schein, dessen Maske. Auch innerhalb des bloßen Scheines kann es, sofern der Schein wirklich vorhanden ist, fortbestehen; sobald sich jedoch derselbe als solcher verräth und dadurch sich selbst aufhebt, hört der würdevolle Ausdruck auf, würdevoll zu sein, er stellt sich uns vielmehr als Lüge, Heuchelei, Scheinheiligkeit, oder als Aufgeblasenheit,

Steifheit und Wichtigthuerei dar, und fällt damit auf der einen Seite in das Gebiet des Bösen, auf der anderen Seite in das Gebiet des Verkehrten zurück, wo er, wenn er überhaupt noch mit dem Schönen im Zusammenhange bleibt, nur die Bedeutung einer tragischen oder komischen Erscheinung haben kann. Da nun die Würde, wie oben gezeigt, stets auf einem von Außen her auf- und angenommenen Zuwachs an Größe beruht, also zwischen der erscheinenden Größe des Objects und der ihm von Haus aus eigenthümlichen Größe stets eine größere oder kleinere Differenz besteht, so erklärt es sich, warum so leicht gerade das Würdige zum Lächerlichen umschlagen kann und fast stets umschlägt, wenn das Einzelwesen die würdevollen Formen, die ihm nur als Repräsentanten eines Allgemeineren zukommen, mit derselben Strenge auch da festhält, wo es nur in seiner eigensten Persönlichkeit erscheint, z. B. im Kreise der Familie, der vertrautesten Freunde, bei den den Menschen in seiner Menschlichkeit zeigenden Verrichtungen u. s. w.

§. 224.

Wie sich das Würdevolle rücksichtlich des Reizes verhält, ist bereits in der Grundbestimmung desselben klar angegeben. Alles unmittelbar auf die Sinne Wirkende erscheint in ihm als das am meisten untergeordnete, von der Größe in Schatten gestellte Element. Daher stehen dem Würdevollen vorzugsweise die farblosen Farben Schwarz und Weiß wohl an; wo es aber in glänzenderen Farben, in Purpur, Gold u. s. w. erscheint, legt es auf dieselben kein Gewicht, behandelt sie bloß als äußerliches, ihm mit Recht zukommendes, aber nicht unentbehrliches Zubehör, durch dessen Wegfall die Wirkung seiner Größe und seiner Form keinen wesentlichen Abbruch erleiden würde. Daher macht das Würdevolle von dieser Seite den Eindruck des Einfachen, Schlichten, Schmucklosen selbst inmitten äußeren Glanzes und Prunkes, und gerade hiedurch fällt an ihm die Qualität der Größe um so gewichtvoller in die Wagschaale.

§. 225.

Mit dem hier aufgestellten und entwickelten Begriff des Würdevollen wird man auch die Bestimmungen früherer Aesthetiker im Einklange finden, obschon dieselben diesen Begriff größtentheils aphoristisch oder in falschem Zusammenhange behandelt und daher nur einzelne Seiten desselben zur Hauptsache erhoben haben. So sagt z. B. Schiller: „Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft sei Geistesfreiheit, und Würde heiße ihr Ausdruck in der Erscheinung", und nach ihm Vischer, Würde sei „die sittliche Erhabenheit als die zur anderen Natur gewordene, nicht nur alle Bewegungen beherrschende, sondern auch den ruhenden Formen als fester Stempel aufgedrückte Gewohnheit der Beherrschung des Affects." Man wird hierin keine Bestimmung finden, die sich nicht aus unserer Bestimmung, Würde sei „das Formell-Schöne-für das Allgemeine" ganz von selbst als natürliche Consequenz ergeben hätte, aber aus der Schiller'schen Fassung des Begriffs erkennt man nicht mit Klarheit, welche Stellung das Würdige im Gebiete des Schönen überhaupt einnimmt, welche Elemente die

eigentlich wesentlichen in ihm sind, in welchem Verhältniß es zu jeder der verschiedenen Modificationen des Schönen steht u. s. w. Genau betrachtet liegt sogar ein Widerspruch in der Bestimmung, wie sie hier gefaßt erscheint. Einerseits nämlich wird die Würde als eine Art der Erhabenheit bezeichnet, andererseits aber ihr doch wieder der Charakter einer in bestimmter Form sich ausprägenden Gewohnheit beigelegt. Nun ist aber das Erhabene gerade Dasjenige, was über das Gewohnte und jede bestimmte Form hinausgeht, die Schranken der Gewohnheit und der Form durchbricht und eben hiedurch den Schein des Unendlichen erlangt. Das Würdevolle kann also, da ihm wirklich die feste Form etwas Charakteristisches ist, nicht als eine Art des Erhabenen angesehen werden, sondern ist vielmehr als eine Modification des Formell-Schönen zu fassen. Zum Erhabenen steht es nur in dem Verhältniß der Annäherung, es ist diejenige Seite des Formell-Schönen, wo sich dasselbe mit dem Erhabenen berührt; und der Punkt, worin sie sich berühren, ist der Begriff der über das gewöhnliche, mittlere Maaß hinausgehenden Größe. Es besteht aber zwischen beiden immer noch der wesentliche Unterschied, daß im Erhabenen die Form von der Größe überwältigt und durchbrochen, dagegen im Würdevollen umgekehrt die Größe von der Form im Zaum gehalten und in zwar erweiterte, aber um so festere und unerschütterlichere Gränzen eingeschlossen wird. — Noch einseitiger wird der Begriff der Würde von Vischer da gefaßt, wo er ihn zuerst einführt: denn hier bestimmt er sie nur als die negative, passive Kraft oder vollendete Festigkeit des Subjects gegen den niederschlagenden Affect des Leidens, läßt also ihr Erscheinen außerhalb des Leidens und unter dem Einfluß der Freude völlig unberücksichtigt, so daß er sich selbst genöthigt sieht, in der Anmerkung, seine Bestimmung zu erweitern. Weit näher kommt er hier dem Begriff, wenn er die Würde „einen vollkommenen Niederschlag der inneren Erscheinung in der Erscheinung" nennt oder sie mit Solger als „die in die Wirklichkeit übergegangene Erhabenheit, als die Erhabenheit, zum Zustand des gemeinen Lebens geworden" bezeichnet — nur hätte dabei angedeutet werden sollen, daß in dieser Verfestigung nicht bloß, wie Vischer sagt, der Spiritus, sondern die Erhabenheit selbst verloren geht, oder es hätte in der Solger'schen Bestimmung für „Erhabenheit" geradezu „Größe" und für „Wirklichkeit" der Ausdruck „Form" gesetzt werden müssen.

2. Vom Edlen.

§. 226.

Edel bezeichnet nach dem allgemeinen Sprachgebrauch Dasjenige, was von Geburt vortrefflich ist, es unterscheidet sich also vom Würdevollen im Wesentlichen dadurch, daß es den Grund seiner Vollkommenheit keinem von Außen her in sich Aufgenommenen verdankt, sondern ihn bereits in seinem ursprünglichsten Keime und in der natürlichen Entfaltung dieses Keimes, also rein in sich selbst und seiner unmittelbaren Erscheinung trägt. Das Edle bedarf also, um als ein Vollkommenes zu erscheinen, keiner Erweiterung der ihm von der Natur gegebenen, ihm eigenthümlichen Gränzen, ja es scheut sogar eine solche

Erweiterung, es schließt daher alles ihm Fremdartige, Allgemeine als ein Gemeines von sich aus, schließt sich in sich selbst ab und sieht in sich selbst das Beste und Vollkommenste. Durch diese Exclusivität erhält das Edle durchaus den Charakter eines Formellen, und zwar eines sich als vollkommen darstellenden Formellen, es fällt mithin, sofern es überhaupt als solches zur Erscheinung kommt und nicht etwa in der Erscheinung sein eigentliches Wesen verleugnet, mit dem Formell-Schönen am Genauesten zusammen, und daher rechtfertigt es sich, diejenigen Modificationen des Formell-Schönen, in welchen sich dasselbe am unvermischtesten und exclusivsten darstellt, als das Edle zu bezeichnen, umsomehr, als man schon immer unter „edlen Formen“ die rein-schönen Formen verstanden hat.

§. 227.

Sofern nun das Edle nach unseren oben gegebenen Bestimmungen das Formell-Schöne für sich oder diejenige Art desselben ist, in welcher sich die Wirkung der Form in vollkommenster Reinheit, die Mitwirkung der Größe und des Reizes aber im Gleichgewichte zeigt, ergeben sich für dasselbe folgende nähere Bestimmungen.

Unter den Elementen der Vollkommenheit bevorzugt es weder die Einheit noch die Mannigfaltigkeit, sondern es gilt ihm vielmehr die Harmonie, die Ausgleichung beider als die eigentliche Aufgabe. Daher hat es weder eine einseitige Vorliebe für das Streng-Regelmäßige, noch für das Proportionale, noch für das Ausdrucksvolle, sondern läßt jeder dieser Stufen ihr Recht widerfahren; doch ergiebt sich hieraus von selbst, daß ihm das Proportionale wenigstens insofern besonders nahe liegt, als durch dasselbe wieder eine Ausgleichung und Vermittelung des Streng-Regelmäßigen und des Ausdrucksvollen erreicht wird. Aus demselben Grunde ist ihm auch das Gerade und Krumme, das Eckige und Runde, das innere Gerüst und der es umspielende Umriß, die Richtung der Breite und der Höhe, das Gedrungene und Schlanke u. s. w. von gleichem Werthe, und es macht davon in gleichem Maaße Anwendung, indem es den einseitigen Charakter dieser entgegengesetzten Eigenschaften durch äußere Combination oder innere Verschmelzung derselben, z. B. durch Abrundung der Ecken, durch Zuspitzung des Runden, durch ein Durchschimmernlassen des innern Gerüstes durch den äußeren Umriß u. s. w., zu mildern oder zu neutralisiren sucht. In der proportionalen Menschengestalt führt es daher, ohne jedoch den Charakter des Geschlechts wirklich aufzuheben und eine hermaphrodische Zwittergestalt zu erzeugen, den männlichen Typus dem weiblichen, den weiblichen dem männlichen näher, zeigt sich dort vorzugsweise in den Gestalten von Jünglingen oder auch jugendlichen, noch nicht dem Ernste des Lebens verfallenen Männern, hier in den Gebilden jugendlicher Frauen, die einerseits über die allzuweibliche Mädchenhaftigkeit hinaus sind, andererseits noch nicht die Bürde und Würde des Alters tragen. Es findet sich daher z. B. in der griechischen Baukunst besonders an den attischen Bauwerken, die den dorischen Stil gemildert, den ionischen Stil gekräftigt zeigen. Von den

griechischen Bildnern aber hat es besonders Polyklet, der Schöpfer eines Kanons der Proportionalität, zur Darstellung gebracht und dies, wie Brunn nachweist, schon in der Wahl seiner Stoffe bethätigt, indem er sich vorzugsweise an die Darstellung weiblicher Götterbilder hielt und im Gebiet des Männlichen nichts über glatte Wangen hinaus wagte, seine Jünglingsgestalten aber in voller männlicher Jugendkraft bildete und sich von jeder Versinkung in Weichlichkeit und Ueppigkeit fern hielt. Unter den italienischen Malern endlich ist es am vollendetsten durch Raphael dargestellt worden, der zwischen Michel-Angelo und Titian gerade in der Mitte steht und insbesondere das Edle des weiblichen, namentlich mütterlichen Typus von allem Strengen wie von allem Sinnlichen gleich rein gehalten hat.

§. 228.

Ebenso bewahrt das Edle die reine Mitte innerhalb des Ausdrucks; es ist also mit demselben weder so karg und zurückhaltend wie das Würdige, noch so freigebig und leichtsinnig wie das Gefällige. Sein Ausdruck ist daher weniger universellen oder actuellen, als individuellen Charakters. Es beschränkt sich nicht darauf, bloß Ausdruck eines in ihn eingedrungenen Allgemeinen zu sein, sondern entfaltet ohne Scheu auch den Keim und Kern seines eigenen Wesens: denn es ist ja von dem Bewußtsein durchdrungen, daß eben in diesem Kern das Princip seiner Vollkommenheit liegt, und daß es durch eine naturgemäße Entfaltung desselben nichts von seinem Werthe verlieren, sondern nur gewinnen kann; aber umgekehrt wird es auch nicht zum Ausdruck stürmischer Gemüthsbewegungen fortgerissen, weil es sich in diesen nicht mehr in seiner Reinheit wiedererkennt, weil es hier einen fremden Einfluß spürt, durch den sein ihm eigenstes Wesen entstellt wird. Auch eine haltlose Aeußerung der Lust ist ihm fremd, weil es auch in dieser nicht mehr bei sich, sondern außer sich ist; dagegen giebt es sich einer reinen, mäßigen Heiterkeit mit Unbefangenheit und Ungezwungenheit hin. Und so ist überhaupt eine natürliche, ungezwungene, aber nie sich selbst vergessende Selbstentfaltung der Grundzug seiner Formen und eben hierdurch wird ihnen das Harte, Schroffe, Spröde, was zuweilen mit den Formen des Würdigen verbunden ist, genommen, ohne daß dadurch die Gränzen zwischen ihm und dem Anderen wirklich aufgehoben würden; denn es geht im Ausdrucke nie so weit, daß es sich wirklich dem Anderen hingäbe oder ihm weiter, als die Gesetze der Form erlauben oder fordern, entgegen käme, sondern behält stets die Rücksicht, die es sich selbst schuldig ist, im Auge und drückt der Art und Weise, wie es sich mittheilt, stets ein solches Gepräge auf, daß jedes Andere, was mit ihm in Beziehung tritt, in ihm etwas Besonderes erkennen muß. Durch diese genaue Abwägung von Selbstbegränzung und Selbstentfaltung kann allerdings seine Erscheinung in gewissem Grade den Eindruck der Kälte oder einer unnahbaren Glätte machen; ja in der Consequenz, mit der sie stets sich selbst im Auge behält und in sich selbst Alles zu bieten glaubt, kann sie sogar eine gewisse Selbstsucht und Selbstgefälligkeit ausdrücken, die sich dann, wenn der Kern der Erscheinung unbedeutend ist, so-

gar als Eitelkeit und Leere darstellen wird; aber in allen diesen Fällen entspricht das Edle nicht vollkommen dem Begriff des Edlen; denn zum wahrhaft Edlen gehört auch wieder eine Rücksichtnahme auf das Andere, wenigstens insoweit, daß diesem diese Selbstgenügsamkeit nicht fühlbar wird, und das Vorhandensein eines inneren Gehalts, welcher den Trieb, sich zu einem in sich vollendeten Ganzen abzuschließen, rechtfertigt; denn wenn auch das Edle innerhalb der Sphäre des Schönen die größte Objectivität und Beziehungslosigkeit dem anschauenden Subject gegenüber besitzt und insofern hier die Stelle des Wahren einnimmt, so kann es doch als zum Schönen überhaupt gehörig nicht außer jeder Beziehung zu einem Andern gedacht werden, weil es ja die Idee als Anschauung oder Vollkommenheit für Anderes ist; wenn es aber irgendwie die Vorstellung eines Vollkommenen erwecken soll, darf es natürlich in sich selbst nicht unbedeutend und geringfügig erscheinen, sondern muß, wie wir sogleich von Vornherein sagten, schon in seinem innersten Keim ein Abbild des Vollkommenen sein. Jedes scheinbar Edle also, das noch den Eindruck der Kälte, Selbstgenügsamkeit, innerer Hohlheit oder dergl. macht, ist noch kein wahrhaft Edles, sondern besitzt nur einzelne Qualitäten derselben, ohne daß dieselben zu einem wirklich harmonischen Ganzen verbunden wären.

3. Vom Gefälligen.

§. 229.

Gefällig ist der Ableitung nach Dasjenige, was gefällt, d. h. was uns zufällt, was aus einer gewissen Höhe, in der es sich ursprünglich befindet, freiwillig zu uns herabkommt und gern von uns angenommen wird. Offenbar liegt also im Gefälligen stets eine Selbsterniedrigung, eine Selbsthingebung zu Gunsten eines Andern, die dem Andern willkommen ist und durch die es dem Andern einen leichteren Genuß seiner selbst gewährt. Da nun auch das Schöne, von dem hier die Rede sein soll, nach unserer obigen Bestimmung dasjenige Formell-Schöne ist, welches als solches für Anderes existirt und in welcher die Unterstützung der von der Form ausgehenden Wirkung hauptsächlich durch den Reiz, d. i. durch die für Anderes existirenden Qualitäten bewerkstelligt wird, die Größe hingegen auf ein kleineres Maaß reducirt erscheint: so leuchtet die Uebereinstimmung desselben mit dem Gefälligen ohne Weiteres ein und die von uns gewählte Benennung bedarf um so weniger einer besonderen Rechtfertigung, als das Gefällige schon längst als ein ästhetischer Begriff gegolten hat und namentlich in Bezug auf die Form und Darstellungsweise der Erscheinungen in dem hier gewonnenen Sinne angewandt ist. Als nähere Bestimmungen für dasselbe ergeben sich aus den obigen Begriffsbestimmungen folgende.

§. 230.

Unter den Elementen der Vollkommenheit bevorzugt es die Mannigfaltigkeit und Variabilität vor der Einheit: denn sofern ihm als Hauptsache gilt für Anderes formell-schön zu sein, jedes einzelne Andere aber von

allen übrigen Andern verschieden ist, so muß es, wenn es seine Aufgabe erreichen will, die Fähigkeit besitzen, sich der Eigenthümlichkeit jedes Andern in gewissem Grade anzubequemen und danach sein ihm ursprüngliches Wesen bis auf einen gewissen Grad zu ändern, zu variiren, jedoch nur so weit, daß alle Aenderungen und Modificationen doch noch als Emanationen seines zwar sehr entwicklungsfähigen, aber doch einheitlichen Kernes erscheinen. Daher liebt es besonders, nicht wie das Würdige, die streng-regelmäßigen, streng-symmetrischen, sondern umgekehrt die freieren, ausdrucksvollen Formen und bethätigt seine Vorliebe für das Differirende selbst in der Art und Weise, wie es an den proportional-gebauten Gebilden, z. B. an der Menschengestalt, das Proportionalgesetz zur Anwendung bringt: denn während das Würdige die beiden ungleichen Theile des menschlichen Körpers, d. i. den Ober- und Unterkörper, der Gleichheit näher zu bringen sucht und daher den Minor ein wenig über das gesetzliche Maaß verlängert, sucht hingegen das Gefällige die Differenz beider Theile zu erhöhen und nimmt daher umgekehrt mit dem Major eine Verlängerung vor, so daß der ohnehin schon kürzere Oberkörper noch mehr verkürzt wird. Auf diese Weise entsteht als Gegensatz zu dem männlichen Typus der weibliche Typus und der charakteristische Unterschied beider Typen besteht eben darin, daß jener zur Darstellung des Würdigen, dieser zur Darstellung des Gefälligen geeigneter ist, dergestalt daß der weibliche Körper nur in denjenigen Entwicklungsstufen als würdevoll erscheint, wo er sich mehr dem männlichen Körper nähert, z. B. im höheren Alter, der männliche hingegen den Eindruck des Gefälligen vorzugsweise in der Jugend macht, wo er dem weiblichen noch ähnlicher ist. — Dieselbe Vorliebe für das Moment der Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit zeigt nun das Gefällige auch in seiner Bevorzugung des Krummen vor dem Geraden, des Runden vor dem Eckigen, des äußeren Umrisses vor dem inneren Gerüst, des Complicirten, Gemischten vor dem Einfachen und Schlichten, des Schlanken, Oblongen, Subtilen vor dem Gedrungenen, Quadraten, Compacten — kurz in der Hervorhebung aller derjenigen Eigenschaften, durch welche sich z. B. in der griechischen Baukunst der ionische Stil vom dorischen, in der Bildhauerkunst der Stil des Praxiteles, Lysipp ꝛc. von dem des Phidias, in der italienischen Malerei die Darstellungsweise eines Titian, Correggio ꝛc. von der eines Michel-Angelo und so auch — wenn uns ein Vorgriff in das Gebiet der akustischen Erscheinungen erlaubt ist — in der Poesie der Stil eines Euripides von dem eines Aeschylos, in der Musik die Gestaltungsweise eines Rossini von der eines Gluck unterscheidet.

§. 231.

Ebenso giebt sich die dem Gefälligen eigenthümliche Neigung zur Freiheit, Veränderlichkeit, Verschiedenheit in der Art und Weise, wie es sich in Betreff des Ausdrucks verhält, zu erkennen: denn hier hält es den Ausdruck des in die Form eingedrungenen Allgemeinen, auf den sich das Würdevolle zu beschränken sucht, so viel als möglich von sich fern, sucht z. B. die Einflüsse des Alters, der Leiden und Lebenserfahrungen, sowie die Zeichen seiner

amtlichen Stellung ꝛc. mehr oder weniger von sich zu verbannen, ja verzichtet auch auf eine besondere Hervorhebung seiner individuellen, ihm angeborenen oder sonstwie ihm eigenthümlichen Vorzüge, legt also auch auf den charakteristischen Ausdruck keinen besonderen Werth, sondern giebt sich besonders dem actuellen Ausdruck, dem Ausdruck der gerade in ihm herrschenden Stimmungen, Regungen und Bewegungen hin und legt sein leicht bewegliches, der mannigfachsten Modificationen fähiges Inneres in einem nicht minder beweglichen und variablen Gebärden= und Mienenspiel an den Tag. Zwar läßt es sich hiebei nicht zu wirklichen Extravaganzen fortreißen, vermeidet den Ausdruck der heftigen und stürmischen Bewegungen, aber nicht aus Besorgniß, seiner ihm übertragenen Würde oder seinem ihm angeborenen Adel zu schaden, sondern vorzugsweise aus Rücksicht für das Andere, für das anschauende Subject, mit dem es gerade in Correlation steht: denn es fühlt, daß dieses dadurch allzustark afficirt werden, daß ihm damit kein Gefallen mehr geschehen würde. Daher ist auch dem Gefälligen die Innehaltung bestimmter Gränzen eine unerläßliche Bedingung und eben hierauf beruht sein wesentlich=formeller Charakter. Aber es bemißt diese Gränzen hauptsächlich nach den Wünschen und Bedürfnissen des mit ihm in Verkehr tretenden Andern und nimmt nur insoweit auf sich selbst und das Allgemeine Rücksicht, als es fühlt, daß Dasjenige, was sich selbst ganz aufgiebt und wegwirft, an und für sich gar nichts ist, oder was das Allgemeine, worin ja das Andere mit ihm lebt und den Grund seiner Existenz hat, wirklich geringachtet und preisgiebt, auch dem Andern nichts Angenehmes sein kann. Seine Hingebung an das Andere stellt sich daher vorzugsweise als ein zwar die Schranken der Etikette, aber nicht die Gränzen des Anstandes überschreitendes Entgegenkommen dar, es theilt sich mehr mit, als man von ihm verlangen kann, aber nicht mehr, als man darf, ohne auffällig gefunden zu werden. Es hat in allen seinen Formen etwas Biegsames, Geschmeidiges, wodurch es Jedem wie für ihn gemacht erscheint; aber zugleich etwas Elastisches, Sprungfertiges, wodurch es uns eben so leicht entschlüpft, als es uns nahe kommt, eben so leicht in sich zurück, als aus sich herausgeht. Fehlt ihm diese Fähigkeit, inmitten seiner Hingebung an das Andere auch sich selbst fest und die Gränzen der allgemeinen Sitte inne zu halten, so hört es auf ein wirklich Gefälliges und Formell=Schönes zu sein, es artet vielmehr zum Ausgelassenen, Libidinosen, Frechen, oder ins Fade, Kriechende, Wedelnde aus, ja es erweckt, sobald sich die geschmeidige Wellenlinie bis zu der im Staube sich windenden Schlangenlinie krümmt, den Verdacht, ein Falsches, Lauerndes, Hinterlistiges zu sein. Weiß es dagegen, wie Schiller vom Mädchen in der Fremde sagt, mit seiner Hingebung, wodurch seine Nähe beseligend wird, auch eine gewisse Würde und Höhe zu verbinden, wodurch es die allzugroße Vertraulichkeit entfernt hält, weiß es seiner Selbsterniedrigung zugleich den Charakter einer Selbsterhöhung mitzutheilen, d. h. in die gefälligen Formen den Stempel der höheren Abkunft zu legen und sein Entgegenkommen als eine Herablassung darzustellen, so geht es im gewissen Sinne wieder über sich heraus und gestaltet sich zum Huldvollen,

Holden, Holdseligen, und läßt es hiebei weniger seine allgemeinen als seine persönlichen Vorzüge wirken und zeigt sich dadurch als ein um seiner selbst Willen zur Vereinigung mit ihm Einladendes, so macht es den Eindruck des Liebenswürdigen, Lieblichen und wird dadurch zu einer wirklich beliebten, überall willkommenen, Jedem wohlthuenden Erscheinung.

§. 232.

Alles dies erreicht es zunächst und vorzugsweise durch die Form; doch können auch quantitative und sensuale Eigenschaften dabei mitwirken, jene in negativer, diese in positiver Weise, d. h. die Größe, indem sie sich verringert und zur Kleinheit wird; der Reiz dagegen, indem er sich steigert und dadurch bereits etwas Bezauberndes annimmt. Wird die Gefälligkeit der Form durch eine sehr merkliche Reduction der Größe erreicht, tritt also die Kleinheit der Erscheinung als ein sehr wesentliches Moment hervor, so entsteht das Niedliche und Zierliche, das man auch wohl als ein Allerliebstes bezeichnet, jedenfalls weil das kleinste Kind in der Familie das am meisten geliebkoste ist. Tritt hingegen ein erhöhter Farbenreiz als Hauptunterstützung der gefälligen Form in den Vordergrund, so erhält dadurch die Erscheinung etwas Erquickendes, Erfrischendes, Belebendes. Da das Gefällige immer noch in das Gebiet des Formell-Schönen fällt, so darf es natürlich diesen Farbenreiz, wie schon oben erwähnt, niemals zur Hauptsache werden lassen, weil es sonst zum Reizenden umschlagen würde; doch darf es ihm einen größeren Spielraum als das Würdige und Edle neben der Form einräumen. Am wenigsten angemessen sind ihm hiebei diejenigen Farben, die aus dem Innern der Erscheinungen selbst ausströmen, wie die durchschimmernde Farbe des Blutes, des Pflanzenschaftes u. s. w., besonders dann, wenn sie als Ausdruck innerer Bewegungen erscheinen, wie die aus Scham, einer augenblicklichen Verlegenheit oder leichter Aufwallung hervorgehende Röthe: denn hier erscheint die Farbe zu sehr als selbst thätig und ist daher in ihrem eigensten Gebiete, dem wirklich Reizenden. Die dem Gefälligen dienenden Farben sind daher mehr geliehene als ursprüngliche, namentlich die Farben der Kleidung, des Schmucks, der Umgebung. Während daher das Würdige in dieser Hinsicht das Einfache und Schlichte liebt, hat das Gefällige eine Neigung zwar nicht zum auffällig Bunten und Blendenden, aber doch zum Lebhaften und Wechselnden. Toilette und Mode sind ihm daher nichts Gleichgültiges, und Alles was die Gefälligkeit der Form erhöhen kann, wird nicht verschmäht. Sammet und Seide, Bänder und Schleifen, Perlen und Edelsteine, kurz das ganze „erotische Tausenderlei“ des Putzes muß ihm zu seinen Wirkungen dienstbar sein, und es verbannt dieselben nur dann, wenn sich dieselben selbstständig hervordrängen, den Blick auf sich selbst lenken würden. Diese Beschränkung aber ist nothwendig, wenn es nicht dem Geschmacklosen verfallen soll: denn wenn auch seiner weiblichen Natur eine gewisse Bevorzugung des Mannigfaltigen und Wechselnden vor dem Einen und Bleibenden gestattet ist, so darf es doch die erste und letzte Aufgabe alles Schönen und namentlich des Formell-

Schönen, das Eine und Mannigfaltige zur wirklichen Vollkommenheit und Harmonie zu vereinigen, nie aus dem Auge verlieren und muß daher mitten in all dem bunten Flitter zugleich als die ordnende Muse und vereinigende Liebe erscheinen, so daß man von ihr, wie Rückert von der „Göttin im Putzzimmer" sagen kann:

Die Elemente
Hat sie verbunden,
Hat ins Getrennte
Ganzes empfunden.

Und aus dem lebenden
Inneren Hauch
Wird dem Umgebenden
Leben erst auch.

§. 233.

Nachdem wir im Würdevollen, Edlen und Gefälligen die drei Hauptmodificationen des Formell-Schönen in ihrer organischen Gliederung und ihrem gegenseitigen Verhältniß, sowie auch die sich daran anschließenden Unterarten, Abarten und Ausartungen kennen gelernt haben, bleibt uns nur noch übrig, einige andere, bisher noch nicht zur Sprache gebrachten Nüancen, z. B. das Graziöse, Hübsche rc. zu erörtern; wir können aber hier darauf verzichten, da sich zeigen wird, daß durch dieselben nicht sowohl der Begriff des Formell-Schönen, als vielmehr die Realisation desselben modificirt wird, weßhalb wir ihrer unter den verschiedenen Manifestationen des Rein-Schönen, zu deren Besprechung wir nun übergehen, gedenken werden.

C. Manifestationen des Rein-Schönen.

§. 234.

Sofern sich das Rein-Schöne innerhalb der Realisation nicht bloß als ein Inbegriff von Qualitäten, sondern als eine bestimmte reale Erscheinung, z. B. als eine Landschaft, ein Gebäude, eine Pflanze, ein Thier, ein Klang, ein Wort, eine Handlung u. s. w. darstellt, fällt es, jenachdem es dieser oder jener Sphäre der Erscheinungswelt angehört, nothwendig in eine Masse verschiedenartiger Manifestationen auseinander, welche theils in den aus ihrer rein-räumlichen, rein-zeitlichen oder gemischten Existenz hervorgehenden Unterschieden, theils in ihrem makrokosmischen, mikrokosmischen oder historischen Charakter ihren Grund haben. Auch diesen verschiedenen Manifestationen müssen wir der Reihe nach unsere besondere Aufmerksamkeit schenken, besonders um zu zeigen, daß die Schönheit in ihnen trotz der verschiedenen Erscheinungsweise auf denselben Grundbedingungen beruht.

1. Von denjenigen verschiedenen Manifestationen, die auf dem Gegensatze von Raum und Zeit und dessen Vermittlung beruhen.

§. 235.

Jenachdem sich die Erscheinungen bloß räumlich oder bloß zeitlich oder räumlich und zeitlich zugleich darstellen, zerfallen sie nach §. 63 in bewegungslose Körper, körperlose Bewegungen und Körperbewegungen, oder, wie wir auch sagen können, in plastische, tonische

und mimische Erscheinungen, von denen die ersten bloß mit dem Gesicht, die zweiten bloß mit dem Gehör, die dritten mit Aug' und Ohr zugleich wahrgenommen werden, weßhalb man sie auch als optische, akustische und optisch-akustische Erscheinungen bezeichnen kann.

a) Plastische Manifestationen.

Da wir uns auf diese bereits im ersten Abschnitt dieser Abhandlung, die von dem Wesen und den Elementen des Rein-Schönen handelt, bezogen und dort ausführlich nachgewiesen haben, in welcher Art und Weise sich die Qualitäten des Rein-Schönen, namentlich die Symmetrie, die Proportionalität und der Ausdruck, in ihnen realisiren: so brauchen wir uns hier nicht noch einmal mit ihnen zu beschäftigen, sondern können einfach auf das dort Gesagte verweisen.

b) Tonische Manifestationen.

§. 236.

Unter tonischen Manifestationen verstehen wir hier alle als körperlose Bewegungen, bloß dem Ohr sich darstellende Erscheinungen, und zwar haben wir es hier mit ihnen bloß insofern zu thun, als sie, wie die plastischen Erscheinungen, einer Form und Gestaltung fähig sind, haben sie mithin nicht von Seiten ihrer sensualen, unmittelbar auf die Gehörsnerven wirkenden, sondern von Seiten ihrer formellen, ihnen objectiv anhaftenden Qualitäten zu betrachten. Daß die tonischen Erscheinungen trotz ihrer Subtilität und Beweglichkeit dennoch einer formellen Begränzung fähig sind und daß ihre Formen trotzdem, daß sie sich in ganz anderer Weise unseren Sinnen offenbaren, dennoch mit den Formen der plastischen Erscheinungen in allen wesentlichen Schönheitsmomenten zu correspondiren vermögen, beruht auf dem innigen Zusammenhange, in welchem Raum und Zeit, in deren Unterschieden ihre Unterschiede wurzeln, selbst mit einander stehen. Die Zeit ist die allgemeine Form oder Voraussetzung der Bewegung, die Bewegung selbst aber ist nichts Anderes als Ortsveränderung im Raume. Jede zeitliche Erscheinung läßt sich also auch räumlich auffassen, z. B. ein Jahr als der Kreis, den die Erde um die Sonne beschreibt, ein Tag als der Kreis, den irgend ein Punkt des Aequators um den Mittelpunkt der Erde beschreibt, eine Stunde als der Kreis, den der große Zeiger um den Mittelpunkt des Zifferblattes beschreibt u. s. w. Hieraus geht zugleich hervor, daß zeitliche Erscheinungen die Fähigkeit besitzen, sich wie die räumlichen zu einer in sich geschlossenen Figur abzuschließen, dadurch nämlich, daß das Ende einer Bewegung wieder auf demselben Punkte eintrifft, von welchem der Anfang derselben ausging. Wenn uns daher die Zeit oder die in ihr vor sich gehende Bewegung als eine unendliche, gerade Linie erscheint, so beruht dies auf einer Täuschung, die aus der Gewohnheit entspringt, uns die Vergangenheit als etwas Hinterunsliegendes, die Zukunft hingegen als etwas Vorausliegendes zu denken, was aber keineswegs eine ganz richtige Vorstellung ist, da uns nicht selten auch ein Zustand der Vergangenheit als ein wieder zu

erstrebendes, also uns vorschwebendes Ziel erscheint. In der That besteht jeder Fortschritt der Zeit in einer kreisartigen Bewegung. Wie Jahre, Tage und Stunden so haben auch alle sonstigen Zeitabschnitte, die in gewissem Grade das Gepräge der Totalität tragen, wie Wochen, Monde u. s. w. darin ihren Grund. Jeder Tag eines Menschenlebens stellt sich, nicht bloß wegen der Bewegung, welche die Erde um ihre Axe macht, sondern auch in den Bewegungen des Menschen selbst als ein solcher Kreislauf dar, der wieder in eine Anzahl kleinerer Kreisbewegungen zerfällt. Und so erscheint auch das ganze Menschenleben, das Leben einer Familie, eines Volkes, eines Staates, der gesammten Menschheit als ein um gewisse Mittelpunkte sich herumbewegendes Kreisen, als ein Umlauf gewisser Ideen und Bestrebungen, gewisser Sitten und Gewohnheiten, und jeder einzelne dieser Kreisläufe sowie der Fortschritt der Weltentwicklung überhaupt zerlegt sich wieder in eine Anzahl engerer oder weiterer Abschnitte, die wir, weil sie sich ebenfalls als Kreisbewegungen darstellen, treffend als Perioden bezeichnen. Freilich ist mit der zeitlichen Kreisbewegung wie bei der Bewegung einer dahin rollenden Kugel, stets auch eine Fortbewegung verbunden, welche ihr nicht einen so vollkommenen Abschluß wie den räumlichen Kreisen gestattet, sondern den Endpunkt der Circulation stets ein wenig über den Anfangspunkt hinauslegt, so daß die Bewegung, genauer betrachtet, als eine spiralförmige erscheint. Aber obwohl dies zur Folge hat, daß sich die zeitlichen Figuren niemals als ein so vollkommen in sich abgeschlossenes Ganzes, wie die räumlichen Figuren, darstellen können, sondern nothwendig in gewissem Grade über sich hinausdeuten müssen: so geht ihnen doch keineswegs die Fähigkeit, sich uns als Figur darzustellen, ganz damit verloren, und zwar um so weniger, weil wir, indem wir die Bewegung verfolgen, uns auch selbst mit weiter bewegen, mithin, wenn wir am Endpunkte einer Zeitbewegung anlangen, uns den Anfangspunkt derselben nur noch in der Erinnerung vergegenwärtigen können und hiebei die reale Distanz beider Punkte nicht so leicht bemerken und durch das Zusammenfallen derselben in unserem Geiste ganz und gar darüber hinweggehoben werden. Die Abgeschlossenheit der zeitlichen Figuren ist daher mehr eine ideale als reale, sie kommt nur durch eine Mitthätigkeit des auffassenden Subjects zu Stande; aber weil die bewegten Figuren diese leichter anregen als die plastischen Figuren, so brauchen sie, um sich jene Eigenschaft anzueignen, Anfang und Ende nicht so eng als diese äußerlich zu vereinigen, sondern es reicht schon hin, wenn sie nur das Ende der Bewegung als dem Anfang derselben entsprechend erscheinen lassen, und dies erreichen sie bei den tonischen Erscheinungen im Allgemeinen dadurch, daß sie dem ursprünglichen Motiv derselben eine bestimmte Richtung nach einem bestimmten Ziele hin geben und daß sie die Bewegung nach mancherlei Abweichungen von der ursprünglichen Richtung zuletzt wieder in dieselbe einlenken und hiedurch zum Ziel gelangen lassen. Je nachdem die Formen, durch welche die akustischen Erscheinungen dies bewerkstelligen in minderem oder höherem Grade inhaltsvoll erscheinen, stellen sich dieselben als Töne, Klänge oder Laute dar, deren

Unterschiede darin bestehen, daß die Töne nur Unterschiede des Grades, die Klänge hingegen auch Unterschiede des materiellen Stoffes, und endlich die Laute auch Unterschiede der geistigen Bedeutung ausdrücken, indem sich die Töne nur durch den höheren oder niederen Grad ihrer Beweglichkeit oder Vibrationsfähigkeit, die Klänge dagegen durch die verschiedene stoffliche Beschaffenheit des erklingenden Körpers, und endlich die Laute durch eine sinnentsprechende Begränzung und Gliederung des ursprünglich rohen Naturlauts von einander unterscheiden.

α) Von den Tönen.

§. 237.

Aus dem bereits im allgemeinen Theil (§. 97) Entwickelten geht hervor, daß die Art und Weise, wie sich die Töne überhaupt zu Formen und Figuren gestalten, so weit es die zwischen Raum und Zeit bestehenden Unterschiede erlauben, genau dieselbe ist wie diejenige, durch welche plastische Figuren zu Stande kommen und daß daher die Bestandtheile der plastischen und tonischen Figuren, so verschieden sie sich den Sinnen auch darstellen, im Wesentlichen dieselben sind. Was nämlich dort der Punkt ist, erscheint hier als der schlechthin einfache, noch ausdehnungslos gedachte Ton; was dort Linie ist, stellt sich hier als Weitertönen dar, und was dort die von ihrer ursprünglichen Richtung fort und fort abweichende, zuletzt aber hiedurch zu ihrem Ausgangspunkte zurückkehrende und dadurch sich zum Umriß, zur Figur gestaltende Linie ist, erweist sich hier als ein solches Weitertönen, welches ebenfalls vom ursprünglichen Ton abweicht und in den Abweichungen so oft und so lange fortfährt, bis es zuletzt zum ursprünglichen Ton zurückkehrt und sich dadurch gleichfalls zu einer tonischen Periode oder Tonfigur gestaltet. Auch zwischen den Abweichungen als solchen findet eine Correspondenz Statt: denn der unbestimmbaren Abweichung, die sich dort als Curve gestaltet, entspricht hier der geschleifte oder gebundene Uebergang von einem Ton zum andern; dagegen der nach Graden bestimmbaren Abweichung, die dort als Winkel oder Ecke erscheint, entspricht hier die gestoßene oder staccato bewirkte Tonverbindung, bei welcher sich der Grad der Abweichungen als Intervall darstellt.

Was daher an den plastischen Figuren die Negation der Abweichung, d. h. die gezogene oder punktirte gerade Linie, das ist hier die ununterbrochene Fortsetzung oder Wiederholung eines und desselben Tons; was dort das Eckige, ist hier das Staccato; was dort das Runde, ist hier das Legato; was dort der am wenigsten von der geraden Linie abweichende, also stumpfeste Winkel, ist hier das am wenigsten von der Identität des Tones, d. h. von der Prime abweichende, also kleinste Intervall, dagegen was sich dort als stärkste Abweichung oder als spitzester Winkel darstellt, gestaltet sich hier als das am weitesten von der Prime sich entfernende, also größte Intervall.

§. 238.

Aus dieser Uebereinstimmung der den plastischen und tonischen Formen zum Grunde liegenden Elemente ergibt sich nun von selbst die Möglichkeit,

sie auch in analoger Weise nach den Schönheitgesetzen zu gestalten. Es beruhen daher die drei Hauptqualitäten der formellen Schönheit, nämlich der Symmetrie, die Proportionalität und der Ausdruck, bei den tonischen Figuren im Ganzen und Wesentlichen auf denselben Bedingungen wie bei den plastischen Figuren und sie machen daher auch im Allgemeinen den nämlichen Eindruck, nur daß sich die plastischen dem Auge, die tonischen dem Ohre, jene im Raume, diese in der Zeit, jene ruhig, diese bewegt, jene simultan, diese successiv darstellen, woher es kommt, daß wir bei den erstern leichter die Totalität auffassen, bei den letztern lebendiger die einzelnen Momente empfinden, bei jenen vom Ganzen zum Einzelnen, bei diesen vom Einzelnen zum Ganzen fort schreiten, dort also das fertig vor uns stehende Resultat durch Auflösung desselben in seine Elemente, hier dagegen die einzelnen Momente durch allmähliche Aneinanderreihung und Zusammenfassung derselben zu einem Ganzen genießen.

§. 239.

Hieraus erklärt es sich, daß im Bereich der tonischen Erscheinungen die strenge Regelmäßigkeit und Symmetrie, obwohl sie sich, wie dort, vorzugsweise an der dem Umriß entsprechenden assertorischen Verbindung verschiedener Töne zu einem in sich geschlossenen Ganzen, d. i. an der Melodie, offenbart und hier durch Gleichheit des den einzelnen Tönen eingeräumten Zeitmaaßes einerseits und durch Gleichheit der zwischen ihnen bestehenden Intervalle andererseits, also ganz durch die nämlichen Mittel wie bei den plastischen Erscheinungen am Umriß zu Stande kommt, dennoch nicht ganz so streng als bei den sichtbaren Figuren gehandhabt wird: denn da hier die gleichen Theile nicht auf einmal, sondern nach und nach dem Ohre zur Erscheinung kommen, also von demselben nicht in einem, sondern nur in zwei getrennten Momenten mit einander verglichen werden können: so braucht hier die Congruenz, um als solche zu erscheinen, nicht so haarscharf abgemessen zu sein, wie dort; ja sie wird sogar eher als solche hervortreten, wenn im zweiten Theile das in der Hauptsache Identische etwas stärker hervorgehoben, z. B. in eine höhere oder auch tiefere Tonreihe verlegt, schärfer accentuirt, im Tempo beschleunigt oder angehalten, durch beigegebene Verzierungen markirt oder sonstwie modificirt wird, weil das inzwischen verdunkelte Bild des ersten Theils solcher Auffrischungen und Zuthaten bedarf, um in der Erinnerung mit gleicher Lebendigkeit wie vorher in der unmittelbaren Gegenwart vor die Seele zu treten. Abgesehen von diesen kleinen Modificationen spielt der gleichmaaßige, symmetrische Bau im Reiche der Tonfiguren oder Melodien eine nicht minder wichtige Rolle, als im Gebiete der sichtbaren Formen. Schon die als Urmelodie zu betrachtende diatonische Tonleiter zerfällt in zwei genau correspondirende Hälften von je vier Tönen (c : d : e : f und g : a : h : c̄), da in beiden Theilen die Ausdehnung der einzelnen Töne, sowie die Reihefolge der Intervalle dieselbe ist und zwischen beiden Hälften überhaupt kein anderer Unterschied besteht als der, daß die zweite Hälfte in einer höheren Tonreihe liegt als die erste, so jedoch, daß der letzte Ton

der zweiten zu dem ersten Ton der ersten in so einfachem, commensurablen Verhältnisse (2:1) steht, daß er sich nur als eine Verdoppelung und Wiederholung desselben darstellt und hiedurch eben die Abschließung der Figur bewirkt. Etwas Aehnliches läßt sich aber in allen Melodien nachweisen; mir wenigstens ist noch keine von wirklich einheitlichem Charakter vorgekommen, in der nicht eine ursprünglich gesetzte Tonreihe sofort oder nach einer Unterbrechung durch andere Motive entweder ganz in derselben Form oder mit unwesentlichen Modificationen, z. B. in umgekehrter Folge, einmal oder auch öfter wiederholt würde; und dies ist nicht nur bei den einfacheren der Fall, sondern auch bei den complicirteren, ja bei ganzen aus einer Masse von Einzelmelodien zusammengesetzten Tonstücken: denn auch diese zerfallen in der Regel in zwei Haupttheile, von denen der zweite nur eine Wiederholung oder reichere Ausbildung des ersten ist. Wenn sich aber zu diesen zwei Theilen gewöhnlich noch ein dritter gesellt, durch welche der Abschluß vollzogen wird, so wird dadurch der symmetrische Charakter nicht aufgehoben, denn er stellt sich eigentlich nur als die Ausführung der in jener Gleichheit der beiden Theile sich ausdrückenden Einheit, gewissermaaßen als die Auseinanderlegung des ersten Motivs im ersten Theil und des endigenden Motivs im zweiten Theile dar; es liegt aber hierin durchaus nichts, was wir nicht an plastischen Figuren ebenfalls fänden: denn auch in diesen werden die symmetrischen Seitentheile gewöhnlich durch ein einheitliches Mittelstück verbunden oder sie laufen auch wohl in eine sich mehr oder minder selbstständig darstellende Spitze, Kuppel oder dgl. aus. Wenn aber bei den tonischen Figuren dies vermittelnde Dritte stets am Ende, bei den plastischen hingegen in der Mitte erscheint, so ist dies nur eine Folge davon, daß jene zeitlichen, diese räumlichen Charakters sind: denn im Raume stellt sich das vermittelnde Moment stets als das in der Mitte liegende, in der Zeit dagegen als das den beiden Gegensätzen nachfolgende dar.

§. 240.

Ließen sich in der optischen Welt die streng regelmäßigen Figuren auf gewisse einfache Grundschemata, z. B. die des Dreiecks, Vierecks, Vielecks, Kreises ꝛc. zurückführen, so ist auch hier etwas Aehnliches möglich. Denkt man sich z. B. den Umfang einer Octave als die Totalität eines Umrisses, so erscheint die chromatische Tonleiter nach zwölfstufiger Eintheilung als ein regelmäßiges Zwölfeck, während sich ein unmerkliches Ueberschleifen der Stimme von der Tonica bis zur Octave (c bis $\bar{c}$), wie es wohl beim Singen im Portament geschieht, mit der Figur des Kreises vergleichen läßt. Denkt man sich hingegen — was jedenfalls noch vorzuziehen ist — die Bewegung vom Grundton bis zur Octave nur als halbe Peripherie und betrachtet als den ganzen Umriß die bis zur Octave aufsteigende und dann bis zum Grundton zurückkehrende Scala, so steigert sich damit die so gedachte chromatische Tonleiter zu einem Polygon von vierundzwanzig Ecken, und sie entspricht gewissermaaßen dem in 2 mal 12 Stunden zerfallenden Kreislauf des Tages, der sich auch in eine auf und absteigende Hälfte theilt. Die auf-

und absteigende diatonische Tonleiter aber läßt sich nach dieser Vorstellung als ein in vier gleiche Quadrate zerfallendes Sechszehneck oder auch als ein Quadrat, dessen einzelne Seiten abermals eine Brechung in vier Theile erfahren haben, ansehen. Die letztere Vorstellungsweise ist auch um deßwillen der ersteren vorzuziehen, weil sie außerdem zu einer nicht uninteressanten Vergleichung der innerhalb der Tonleiter vorkommenden Intervalle mit den Peripherie= und Centriwinkeln der regelmäßigen Polygone Gelegenheit giebt. Da sich nämlich jede gerade Linie einerseits als die Congruenz, andererseits als der diametrale Gegensatz zweier Halbmesser denken läßt, so findet die Reihe der möglichen Winkel vom möglichst kleinsten bis zum möglichst größten Winkel einerseits ihren Abschluß in einem Winkel von 0 Grad, andererseits in einem Winkel von 180 Grad, also in zwei Winkeln, die sich zwar rücksichtlich der Lage ihrer Schenkel diametral=entgegengesetzt, und rücksichtlich des in die Erscheinung tretenden Maaßes ihrer Schenkel wie der Halbmesser zum Durchmesser, also wie 1 zu 2 zu einander verhalten, die aber rücksichtlich der Größe ihrer sich sichtbarmachenden Divergenz einander völlig gleich und identisch sind, weil dieselbe in beiden gleich Null ist. Ganz etwas Aehnliches finden wir nun auch in den Intervallen: denn 1) entspricht das Intervall der Prime, wie wir schon oben sahen, dem stumpfesten Winkel, also dem Winkel von 180 Grad, dagegen das Intervall der Octave, dem spitzesten Winkel, d. i. dem Winkel von 0 Grad; es findet also zwischen den Intervallen derselbe diametrale Gegensatz Statt, wie zwischen den genannten Winkeln; 2) stehen die Töne, die in der Prime einerseits und in der Octave andererseits mit einander verbunden gedacht werden, rücksichtlich ihres Zeitmaaßes, dort im Verhältniß von 1 : 1, hier im Verhältniß von 1 : 2, es findet also auch in dieser Beziehung eine Uebereinstimmung mit den obigen Verhältnissen Statt; 3) sinkt die Differenz zwischen der Prime und Octave für das Ohr auf Null herab: denn dieses empfindet sie beide als einen und denselben Ton (z. B. als c), obwohl in verschiedener Tonhöhe liegend; zwischen beiden Intervallen findet also auch, gerade wie bei jenen Winkeln, trotz ihres Gegensatzes und ihrer Differenz, eine scheinbare Gleichheit und Identität Statt. —

§. 241.

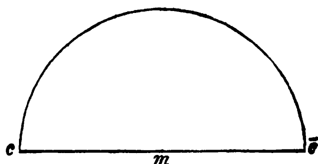
Aus dieser Correspondenz der beiden Extreme läßt sich nun von Vornherein auch auf eine Correspondenz der zwischen den Extremen liegenden Winkel und Intervalle schließen; und wirklich stellt sich eine solche bei näherer Vergleichung heraus.

Sobald man sich nämlich die auf= und absteigende Scala als ein solches in zwei Hemisphären zerfallendes, kreisähnliches Polygon denkt, so stellen sich die einzelnen Töne derselben nothwendig als die einzelnen Seiten derselben dar; diese aber müssen wieder als Tangenten oder gleichsam als Wände gedacht werden, welche die von einem gemeinschaftlichen Mittelpunkte ringsherum nach verschiedenen Richtungen hin ausstrahlenden Radien auffangen und reflectiren, d. h. wieder nach dem Mittelpunkte zurückwerfen;

es lassen sich daher die einzelnen Töne der Scala von Seiten ihrer lebendigen Beziehung zu einem ihnen gemeinschaftlichen einheitlichen Mittelpunkte auch geradezu als solche in Reflexion begriffene Radien vorstellen. Werden sie aber so gedacht: so stellen sich die zwischen ihnen bestehenden Divergenzen oder Intervalle nothwendig als Centriwinkel dar, sie werden sich also auch nach den Graden ihrer Divergenz mit Centriwinkeln von bestimmter Größe vergleichen lassen. Da nun sämmtliche Centriwinkel um einen Mittelpunkt herum in Summa 360, dagegen die Centriwinkel des Halbkreises zusammen 180 Grad betragen: so werden wir auch die Zahlengröße für die Summe sämmtlicher Intervalle der auf- und absteigenden Tonleiter als 360°, dagegen den Werth für die Summe der bloß in der aufsteigenden Tonleiter vorkommenden Intervalle als 180° annehmen müssen, wenn wir berechnen wollen, mit Winkeln welcher Größe die einzelnen Intervalle correspondiren. Bei der Berechnung selbst werden wir aber nothwendig von einem Tone als dem Grundtone ausgehen und uns diesen als den ersten, ursprünglichen Radius denken müssen, um die Divergenz der übrigen Radien nach ihrem Abstande von diesem ursprünglichen Tone bestimmen zu können.

Nehmen wir nun als den ursprünglichen oder Grundton den Ton C an und denken uns diesen in dem beistehenden Halbkreise (Fig. 14) als den

Fig. 14.



Winkel cmc von 0° = der Prime.
Winkel cmc̄ von 180° = der Octave.
cmc : cmc̄ = 1 : 2.
cmc } = einer geraden Linie.
cmc̄ }

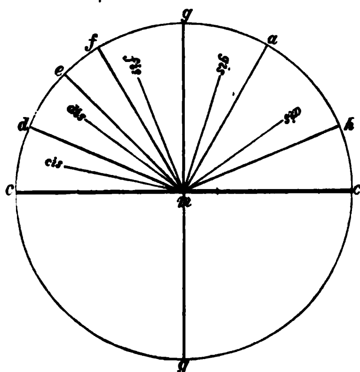
von der Peripherie nach dem Mittelpunkt reflectirenden Radius cm: so wird sich natürlich das Intervall, welches zwischen diesem Tone und seiner Wiederholung, also zwischen c und c besteht, d. h. das Intervall der Prime, mit dem Winkel vergleichen lassen, welcher bei m entsteht, wenn man sich cm mit cm oder mc verbunden denkt: denn die Divergenz des Intervalls sowohl wie die des Winkels cmc ist = Null, sie erwecken beide den Begriff einer mit sich identischen Richtung oder einer geraden Linie. Die Prime correspondirt also offenbar mit einem Winkel von 0 Grad oder einer geraden Linie. Denken wir uns hingegen mit dem Grundton c den letzten, also ihm entferntesten Ton der aufsteigenden Scala, d. i. die Octave c̄, verbunden, so läßt sich diese Verbindung nur als eine Verbindung des ursprünglichen Radius cm mit dem ihm entferntesten, ihm diametral entgegengesetzten Radius c̄m oder mc̄, mithin als ein Winkel cmc̄, ansehen, es wird also auch die Divergenz der Octave vom Grundton wieder als dieselbe gedacht werden müssen wie die Divergenz des Winkels cmc̄. Diese Divergenz ist aber die eines Winkels von 180 Grad, welche als eine so große erscheint, daß sie sich selbst aufhebt und sich dem Auge wieder wie eine Divergenz von Null Grad, d. i. als die gerade Linie cmc̄ darstellt, welche sich von derjenigen geraden Linie, welche der Winkel cmc bildet,

nur dadurch unterscheidet, daß bei ihr die beiden Radien, aus denen sie besteht, nicht zusammen, sondern auseinander fallen, daß sie sich mithin nicht als Einheit, sondern als Zweiheit darstellt und sonach zur geraden Linie cmc im Verhältnisse des Durchmessers zum Halbmesser, d. i. von 2 : 1 steht. Ganz in derselben Weise stellt sich nun aber auch die Divergenz der Octave vom Grundton dar: denn auch sie ist eine so große, daß sie sich selbst aufhebt und wieder als dieselbe wie die der Prime erscheint und uns daher den äußersten Ton der aufsteigenden Scala als identisch mit dem Grundtone, d. h. beide als c, erscheinen läßt, nur mit dem Unterschiede, daß die beiden Zuckungen oder Vibrationen, durch welche die Vorstellung der Prime oder Octave entsteht, im Grundton zusammen, in der Octave dagegen auseinander fallen, so daß durch jene die Idee der Einheit, durch diese die Idee der Zweiheit erweckt wird, also zwischen der Octave und dem Grundton ebenfalls, wie zwischen dem Diameter und Halbmesser, das Verhältniß von 2 : 1 besteht. Es leidet also keinen Zweifel, daß das Intervall der Octave in jeder Beziehung mit einem Winkel von 180 Grad oder einer als Zweiheit zu denkenden geraden Linie correspondirt.

§. 242.

Nachdem wir auf diese Weise das kleinste und größte Intervall auf bestimmte Winkel reducirt haben, läßt sich die Correspondenz aller dazwischen liegenden Intervalle in einfacher Weise berechnen: denn da die ganze Differenz zwischen ihnen, die nach der gewöhnlichen Beziehungsweise als Einheit, d. i. als die Differenz von 1 und 2 gedacht wird, nach der obigen Vorstellungsweise 180 Grad beträgt, so wird man die Differenz der übrigen Intervalle dadurch finden, wenn man den Bruchtheil, um den sie von 1 verschieden sind, so ausdrückt, daß sein Nenner als die Zahl 180, mithin sein Werth eine bestimmte Anzahl von Hundertachtzigsteln erscheint. Hienach stellt sich heraus, daß die hauptsächlichsten Intervalle*) mit folgenden, in beistehender Figur (15) veranschaulichten Winkeln correspondiren:

Fig. 15.



cmc = Prime.
cmcis = kl. Secunde.
cmd = gr. Secunde.
cmdis = kl. Terz.
cme = gr. Terz.
cmf = Quart.
cmfis = Ueb. Quart.
cmg = Quint.
cmgis = kl. Sexte.
cma = gr. Sexte.
cmais = kl. Septime.
cmh = gr. Septime.
cmc̄ = Octave.

*) Auf die noch feineren Intervalle, z. B. zwischen cis und des, dis und es ꝛc., welche so fein sind, daß sie auf manchen Instrumenten gar nicht ausgedrückt werden können und hier nur eine ideale Bedeutung haben, haben wir uns hier nicht einlassen zu dürfen geglaubt.

Prime . . .	(1 + 0)	mit einem Winkel von	0	Grad, d. i. dem Centriw. zweier sich deckender Radien.
Kl. Secunde .	$(1 + \frac{1}{15})$	" " " "	12	" d. i. " " des Dreißigecks.
Gr. Secunde .	$(1 + \frac{1}{8})$	" " " "	$22\frac{1}{2}$	" d. i. " " des Sechszehnecks.
Kl. Terz . .	$(1 + \frac{1}{5})$	" " " "	36	" d. i. " " " Zehnecks.
Gr. Terz . .	$(1 + \frac{1}{4})$	" " " "	45	" d. i. " " " Achtecks.
Quarte . . .	$(1 + \frac{1}{3})$	" " " "	60	" d. i. " " " Sechsecks u. dem Peripheriew. des Dreiecks.
Ueberm. Quarte	$(1 + \frac{7}{18})$	" " " "	70	" d. i. " " " Fünfecks (72).
Quinte . . .	$(1 + \frac{1}{2})$	" " " "	90	" d. i. " " " Vierecks und dem Peripheriew. des Vierecks.
Kl. Sexte . .	$(1 + \frac{3}{5})$	" " " "	108	" d. i. " " " $3\frac{1}{3}$Kreises*) u. dem " " Fünfecks.
Gr. Sexte . .	$(1 + \frac{2}{3})$	" " " "	120	" d. i. " " " Dreiecks und dem " " Sechsecks.
Kl. Septime .	$(1 + \frac{4}{5})$	" " " "	144	" d. i. " " eines $\frac{2}{5}$Kreises**) u. dem " " Zehnecks.
Gr. Septime .	$(1 + \frac{7}{8})$	" " " "	$157\frac{1}{2}$	" d. i. " " " $\frac{7}{16}$Kreises***) u. dem " " Sechzehnecks.
Octave . . .	(1 + 1)	" " " "	180	" d. i. " " des Diameters und dem " " Reinecks.

*) Ergänzungswinkel des Fünfecks. **) Ergänzungswinkel des Zehnecks. ***) Ergänzungswinkel des Sechzehnecks.

§. 243.

Da nun aus dieser Zusammenstellung hervorgeht, daß gerade die am häufigsten angewandten Intervalle mit den Centri- oder Peripheriewinkeln der regelmäßigsten Figuren, und zwar mit jenen in gleichen, mit diesen im umgekehrten Verhältnisse, correspondiren: so haben wir uns damit zugleich zum Bewußtsein gebracht, daß innerhalb einer Melodie jeder Fortschritt von einem Ton zu irgend einem andern dem Ohr als eine ähnliche Richtungsveränderung erscheinen muß, wie dem Auge die Winkel der regelmäßigsten Figuren, und daß mithin die Aehnlichkeit der ästhetischen Wirkung beider keine bloße Illusion ist, sondern wirklich auf gleichen, obschon in verschiedenen Sphären sich äußernden Formverhältnissen beruht.

Noch unverkennbarer als an den Intervallen stellt sich das Princip der Regelmäßigkeit an dem Zeitmaaß der zu einer Tonfigur verbundenen Töne dar, und zwar am Einfachsten dann, wenn, wie es in der einfachen Scala beim Singen von Chorälen 2c. geschieht, jedem folgenden Ton der Tonfigur oder Melodie genau dieselbe Ausdehnung gegeben wird, wie dem zuerst ge-

setzten Ton; minder einfach, aber darum nicht weniger merklich dann, wenn zwar das einzelne Fortschrittsmoment der Melodie aus mehr oder weniger Tönen von verschiedener Länge besteht, die Fortschrittsmomente selbst aber rücksichtlich ihres Zeitmaaßes einander völlig gleich sind und diese Gleichheit auch als leicht fühlbar, d. h. tactmäßig, dargestellt ist. Diese im Tact sich ausdrückende Zurückführung des Verschiedenen auf das Gleiche, ist für die tonischen Künste ein sehr wesentliches Moment zur Erzeugung der formellen Schönheit. Wie groß daher auch immer die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Bewegung im Innern solches einzelnen Fortschrittsmomentes oder Tactes sein möge: das Gleichmaaß der Tacte selbst und die strenge Regelmäßigkeit des Fortschritts im Ganzen darf dadurch nicht gestört werden. Von Seiten des Zeitmaaßes also wird in den tonischen Figuren das Princip der Regelmäßigkeit noch strenger festgehalten, als in den plastischen Figuren: denn da in ihnen das Stück Zeit, innerhalb dessen sie sich bewegen, stets und nothwendig in eine Reihe völlig gleicher Zeitabschnitte zerlegt wird: so sind in dieser Beziehung geradezu alle Tonfiguren, trotz ihrer sonstigen Mannigfaltigkeit, als streng regelmäßige aufzufassen.

§. 244.

Je mehr nun schon hiedurch die Idee von einer Einheit der Bewegung erweckt wird, um so freier und mannigfaltiger kann sich natürlich die Bewegung im Innern des einzelnen Tactes gestalten, jedoch keineswegs so frei, daß sie einer völligen Willkühr überlassen würde. Sollen sich nämlich die einzelnen Töne oder vielmehr Zeittheilchen des Tactes mit Leichtigkeit zu einer Einheit von bestimmtem Zeitmaaß (z. B. von $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ u. s. w.) zusammenfassen lassen, so müssen dieselben in einem leichterkennbaren Verhältniß theils zum Ganzen des Tacts, theils zu dessen Haupttheilen stehen, d. h. der ganze Tact darf nicht als eine Composition von allzuviel Haupttheilen erscheinen, sondern in der Regel derer nicht mehr als 2, 3 oder 4 enthalten, wonach er bekanntlich als Zweivierteltact, Dreivierteltact 2c. bezeichnet wird; diese Haupttheile aber dürfen in der Regel nur nach dem einfachsten Theilungsprincip, nach dem der Zweitheilung, also z. B. die Viertel nur in Achtel, die Achtel in Sechzehntel 2c., zerlegt werden. Complicirtere Formen, z. B. der Sechsachteltact, der Fünfvierteltact, oder die Eintheilung eines Viertels in $1\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ Achtel u. s. w., sind schon als künstlichere Formen zu betrachten. Genau genommen reducirt sich also auch die innere Gliederung des Tactes wieder auf das Princip der Gleichtheilung und die Freiheit beruht hier bloß darin, daß man von demselben hier mehr, dort weniger Anwendung machen kann.

§. 245.

Doch auch diese Freiheit ist noch keine unbeschränkte, sondern unterliegt noch höheren und wichtigeren Gesetzen, die wenigstens zum Theil im Princip des Gleichmaaßes wurzeln, während sie zum anderen Theil schon in das Gebiet der Proportionalität hinüberreichen. Ich meine die Gesetze des Rhythmus. Soll nämlich die Eintheilung der ganzen Tonbewegung in gleich-

mäßige Tacte wirklich zur Erscheinung kommen, so müssen sich die einzelnen Tacte nothwendig als solche markiren. Dieß kann aber nicht dadurch geschehen, daß sie sich wirklich von einander trennen und absondern: denn hiedurch würde die Stetigkeit der Bewegung unterbrochen und die Continuität des Ganzen gestört werden; sondern es ist nur auf die Weise zu erreichen, daß sich jeder Tact nicht als ein bloßer Abschnitt, sondern als ein wirkliches Glied des Ganzen darstellt, d. h. sich einerseits zu einem selbstständigen Abbilde des Ganzen auszubilden sucht, andererseits aber mit dem Ganzen im Zusammenhange bleibt und sich als ihm untergeordnet darstellt. In jedem Tacte müssen sich also nothwendig zwei verschiedene Momente unterscheiden lassen, einerseits ein nach Selbstständigkeit strebendes, sich aus dem gewöhnlichen Zustande erhebendes, andererseits ein in der Abhängigkeit verharrendes und daher aus dem Zustande der Erhebung in den gewöhnlichen Zustand zurücksinkendes Moment; oder mit kurzen Worten: Jeder Tact muß sich als die Verbindung einer Hebung und Senkung oder Arsis und Thesis darstellen. Erst hiedurch wird die Tonbewegung eine sich von sich selbst unterscheidende, sich in sich selbst gliedernde und erst hiedurch kündigt sie sich als wahrhafte, wirkliche Bewegung an, da die Bewegung überhaupt nur als ein Wechsel von Hebungen und Senkungen, als eine in auf- und absteigenden Wellen sich darstellende Strömung, Rhythmus, zu denken ist.

§. 246.

Schon darin also, daß jeder Tact nothwendig eine Arsis und Thesis enthalten muß, liegt eine neue Beschränkung seiner inneren Freiheit; diese steigert sich aber noch dadurch, daß er in der Combination dieser beiden Elemente keineswegs nach Willkühr verfahren darf, sondern abermals zwei Grundbedingungen zu erfüllen hat, falls seine innere Gliederung als schön erscheinen soll. Einerseits nämlich muß er von Vornherein diejenigen Töne, welche die Arsis enthalten, zu denen, in welchen die Thesis liegt, in ein richtiges quantitatives Verhältniß setzen, andererseits muß er die ursprünglich gewählte Combinationsweise durch das ganze Tonstück im Wesentlichen beibehalten.

Um die erste dieser Bedingungen zu erfüllen, kann er das Zeitmaaß des ganzen Tactes dergestalt zwischen Arsis und Thesis vertheilen, daß beide einen völlig gleichen Theil davon erhalten, wodurch diejenige Art des Rhythmus entsteht, welche die Griechen γένος ἴσον nannten. In diesem Fall gliedert er sich also wieder nach dem Princip der Symmetrie oder der strengen Regelmäßigkeit. Sobald er hievon abweicht, d. h. der Arsis als dem selbstständig hervortretenden, positiven Moment einen größeren, dagegen der Thesis als dem untergeordneten negativen Moment einen kleineren Theil des Tactmaaßes zutheilt, hat er sich, wenn nicht das Verhältniß beider Theile als unschön erscheinen soll, davor zu hüten, daß nicht die Differenz eine allzu große werde, noch auch sich allzusehr dem Verhältniß der völligen Gleichheit nähere, er hat sich also, wie wir schon oben andeuteten, dem Gesetz der Proportionalität zu fügen. Als Ausdruck der höchsten Differenz

ist in dieser Beziehung von den Griechen das als γένος διπλάσιον bezeichnete Verhältniß angesehen, in welchem sich die Arsis zur Thesis, wie 2 : 1 verhält — also dasselbe, welches zwischen der Octave und dem Grundton besteht; als Ausdruck der geringsten Differenz hingegen das von ihnen γένος ἐπίτριτον genannte Verhältniß, in welchem sich die Arsis zur Thesis, wie 1⅓ zu 1 oder wie 4 : 3 verhält — also das nämliche, welches zwischen der Quarte und dem Grundton besteht. Zwischen diesen beiden aber lag das γένος ἡμιόλιον mit dem Verhältniß von 3 : 2, also dem Verhältniß der Quinte zum Grundton, und als eine noch innigere Ausgleichung des Gegensatzes der Differenz und Indifferenz das Verhältniß des dochmischen Maaßes, in welchem sich die Arsis zur Thesis wie 5 : 3 verhält, also dasselbe, welches zwischen der Octave und der darunter liegenden kleinen Sexte besteht und welches wir bereits oben (§. 171; Anm. zu §. 185; §. 196) als eine geschlechtliche Modification unseres Proportionalgesetzes kennen gelernt haben. Im Allgemeinen gelten die hierin sich aussprechenden Normen auch noch für die gegenwärtige Rhythmik, obschon dieselbe im Gebiet der Musik weit mannigfaltiger, dagegen im Gebiet der Poesie merklich einfacher geworden ist; jedenfalls aber hat auch sie, sofern sie nicht ins Unschöne verfallen will, das Verhältniß der Arsis und Thesis stets nach dem Gesetze des Gleichmaaßes oder der Proportionalität zu regeln, und ihre Freiheit besteht nur darin, unter den verschiedenen gesetzmäßigen Verhältnissen das gerade passend erscheinende zu wählen und in ihm einerseits die Elemente der Arsis und Thesis verschieden anzuordnen, wonach die Rhythmen in aufsteigende, absteigende und wechselnde zerfallen, andererseits das für die Arsis oder Thesis bestimmte Zeitmaaß in kleinere Zeittheile, z. B. ein Viertel in zwei Achtel, vier Sechszehntel u. s. w. zu zerlegen. Die Freiheit der Wahl und Anordnung gilt jedoch blos für den ersten Tact: denn alle folgenden müssen im Wesentlichen wie der erste gegliedert sein; nur rücksichtlich der Zerlegung eines größeren Zeittheils in kleinere oder der Zusammenfassung kleinerer in größere ist ihnen ein größeres Maaß von Freiheit gestattet.

§. 247.

Wir haben bis jetzt nur von der Melodie als demjenigen Element der tonischen Figuren gesprochen, welches dem Umriß der plastischen Figuren entspricht und in seinen Haupt- und Grundformen vorzugsweise dem Princip des Gleichmaaßes oder der strengeren Regelmäßigkeit folgt, während es sich vom Princip der Proportionalität nur im Innern seiner Abtheilungen und bei der freieren Ausbildung der Grundformen leiten läßt. Es drängt sich nun die Frage auf, ob nicht die tonischen Erscheinungen auch eine solche Seite darbieten, in welcher das Princip der Proportionalität ebenso, wie bei der inneren, d. i. am Gerüst sich darstellenden Gliederung der plastischen Figuren, geradezu die Hauptrolle spielt; und so sehr es auch auf den ersten Blick scheinen mag, als werde diese Frage verneint werden müssen, so glauben wir doch im Stande zu sein, sie zu bejahen. Erinnern wir uns nämlich, daß bei den plastischen Erscheinungen

von Proportionalität überhaupt erst dann die Rede ist, wenn sie nicht als etwas schlechthin Einfaches erscheinen, sondern mindestens aus zwei und zwar ungleichen, zusammen aber als ein einheitliches Ganzes sich darstellenden Theilen bestehen, so werden wir auch im Gebiet der tonischen Erscheinungen das Princip der Proportionalität da als das herrschende erwarten dürfen, wo wenigstens zwei und zwar verschiedene Töne zu einer Toneinheit verbunden werden; dies ist aber in der harmonischen oder gleichzeitigen Tonverbindung der Fall, und daher werden wir in der Harmonie die der Proportionalität entsprechende Erscheinungsform der Töne zu suchen haben.

§. 248.

Daß nun in der That das Wesen der Harmonie auf einer Verhältnißmäßigkeit der verbundenen Töne beruht, wird man um so weniger bestreiten, als man schon in den ältesten Zeiten erkannt hat, daß eine harmonische Tonverbindung nur dadurch zu Stande kommt, daß ungleiche, aber zu einander in irgend einem dem Gefühl zusagenden Verhältniß stehende Töne gleichzeitig mit einander verbunden werden. Nicht so leicht dagegen dürfte man geneigt sein, mir beizustimmen, wenn ich behaupte, daß der Harmonie, wie ich oben bereits angedeutet habe, gerade das nämliche Verhältniß als das vollkommenste und idealste Verhältniß vorschwebe, welches wir oben als das Normalverhältniß der plastischen Erscheinungen kennen gelernt haben, und zwar um deßwillen nicht, weil die Harmonielehre bis jetzt diejenigen Verhältnisse als die vollkommensten angesehen hat, welche die einfachsten sind, d. h. welche sich in den kleinsten Bruchzahlen, z. B. $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$ u. s. w. ausdrücken lassen. Trotzdem glaube ich, die obige Behauptung festhalten zu müssen, und zwar um so mehr, als die bisherige Theorie weder mit sich selbst, noch mit der Praxis und dem unmittelbaren Gefühl im Einklange ist. Oder wenn wirklich die einfachsten Verhältnisse die schönsten wären, warum zieht dann die Theorie den Dreiklang dem Zweiklang vor? Warum begnügt sie sich nicht einmal mit dem Dreiklange (ceg), sondern hält — namentlich zum Schluß — die Hinzufügung eines vierten Tones ($\bar{c}$) für nothwendig? Warum finden Gefühl und Praxis die bloßen Octaven zu einfach und daher unbefriedigend, da dieselben doch, nach dem obigen Grundsatze, als die einfachsten aller Tonverbindungen den Eindruck der größten Vollkommenheit machen sollten? Warum ist der Zweiklang der Quinte für sich allein noch minder befriedigend als der der Quarte, da er doch als der einfachere ein größeres Maaß von Befriedigung gewähren sollte? Warum bleibt wieder die einfachere Quarte an unmittelbarem Wohlklang hinter der minder einfachen Terz zurück? Warum können Quinte, Quarte, Terz nicht zum Schluß gebraucht werden und erscheinen also als noch der Auflösung bedürftige Dissonanzen, während sich doch die minder einfachen Zweiklänge e + $\bar{c}$ und es + $\bar{c}$ zu Schlußaccorden anwenden lassen, in allen zweistimmigen Musikstücken wirklich als solche angewandt werden und hiebei durchaus den Eindruck von wirklichen Consonanzen machen?

Aus allem Diesem leuchtet ein, daß der Grad der Einfachheit allein nicht über die Schönheit und Vollkommenheit eines harmonischen Verhältnisses entscheiden kann, daß sich vielmehr, wie überall im Gebiete des Schönen, so auch hier die Mannigfaltigkeit mit der Einheit verschmelzen muß und daß nur die vollkommenste Ausgleichung und Vermittlung beider Elemente als der höchste Grad der Schönheit erscheinen kann. Daher sind nicht die einfachsten Verhältnisse als die vollkommensten anzusehen, sondern diejenigen, in welchen die ungleichen Theile einander weder allzugleich, noch allzuverschieden sind, d. h. in welchen das Verhältniß des kleineren zum größeren Theil durch das Verhältniß des größeren Theils zum Ganzen bestimmt ist; dies sind aber unter den Zweiklängen eben jene obengenannten, welche sich allein von allen Zweiklängen zum Schluß benutzen lassen, nämlich der Dur-Zweiklang e + $\bar{c}$ und der Moll-Zweiklang es + $\bar{c}$, jener die sogenannte kleine Sexte mit dem Verhältniß von 5 : 8, und dieser die sogenannte große Sexte mit dem Verhältniß von 3 : 5, in denen (nach §. 171, 196) das gesetzliche Verhältniß einerseits ein wenig zu Gunsten der Gleichheit, also des Minor, andererseits ein wenig zu Gunsten der Verschiedenheit, also des Major modificirt und eben hiedurch der Gattungsunterschied des harten und weichen, des männlichen und weiblichen Tongeschlechts begründet wird.

§. 249.

Aus diesen beiden Typen des Grundverhältnisses entwickeln sich dann in consequenter, gesetzmäßiger Weise die übrigen Verhältnisse der Harmonie: denn wie sich aus dem männlichen Verhältniß 8 : 5 das weibliche Verhältniß 5 : 3 entwickelt, nämlich dadurch, daß der Minor (5) zum Major, und die Differenz beider (3) zum Minor wird, ebenso entwickelt sich aus dem Verhältniß 5 : 3 das Verhältniß der Quinte 3 : 2, aus diesem das der Octave 2 : 1, und aus diesem das der Prime 1 : 1, womit die vollkommene Gleichheit oder Symmetrie wieder erreicht wird.

Die Verhältnisse der beiden Terzen aber gehen als einfache Complemente oder sogenannte Inversionen unmittelbar aus den beiden Sexten hervor: denn wenn e : $\bar{c}$ = 5 : 8 ist, muß c : e = 4 : 5 sein, und wenn sich es : $\bar{c}$ wie 3 : 5 verhält, muß sich c : es wie $2\frac{1}{2}$: 3 oder wie 5 : 6 verhalten, und ebenso zeigt sich die Quarte als Complement der Quinte: denn wenn c : g = 2 : 3 ist, muß g : $\bar{c}$ = 3 : 4 sein u. s. w.

Eine weitere Verfolgung und tiefer eingehende Begründung dieses Gegenstandes, wie ich sie in meiner Proportionslehre (S. 414 — 444) zu geben versucht habe, würde über die Gränzen dieser Schrift hinausgehen und ich begnüge mich daher, nur noch darauf aufmerksam zu machen, daß sich auch nach der allereinfachsten und sinnlich greifbarsten Vorstellungsweise die Töne des vierstimmigen Grundaccords als unserem Verhältniß entsprechend darstellen.

Denkt man sich nämlich die diatonische Tonleiter mit Einschluß der Octave als ein achtstufiges, dagegen die chromatische als ein dreizehn-

stufiges Ganzes, so erweisen sich, wie untenstehende Zusammenstellung *) zeigt, alle dem Grundton c zugefügten Töne des vierstimmigen Accords ($e : g : \bar{c}$), als den Zahlen unseres Verhältnisses entsprechend; denn in der diatonischen Tonleiter nehmen sie die dritte, fünfte und achte Stufe ein, wonach sie Terze, Quinte und Octave genannt werden; in der chromatischen aber die fünfte, achte und dreizehnte; sie entsprechen also im ersten Fall den Zahlen 3 : 5 : 8, im zweiten Fall den Zahlen 5 : 8 : 13, woraus hervorgeht, daß die als Ganzes gedachte Distanz zwischen dem Grundton c und der Octave $\bar{c}$ durch die Töne e und g eine dem goldenen Schnitt entsprechende Theilung erfahren hat. — Sucht man für die Zahlen der vom Gleichheitsverhältniß (1 : 1) zum Verhältniß des goldenen Schnitts (3 : 5, 5 : 8 &c.) überleitenden Zahlenreihe die ihnen entsprechenden Töne, so erhält man folgende:

$$C : c : g : \bar{e} : \bar{\bar{c}} = 1 : 2 : 3 : 5 : 8,$$

worin man sogleich die Töne des vierstimmigen Accords und zwar in der dem Ohr wohlgefälligsten Verknüpfung wiedererkennen und zugleich sehen wird, daß sich derselbe aus den Verhältnissen der Octave, der Quinte, der großen und kleinen Sexte zusammensetzt, während er in der gewöhnlichen Anordnung (C : E : G : c = 4 : 5 : 6 : 8) die Verhältnisse der großen Terz (4 : 5), der kleinen Terz (5 : 6) und der Quarte (6 : 8), also die Transpositionen oder Ergänzungsverhältnisse der beiden Sexten und der Quinte, in sich schließt.

§. 250.

Im Gebiete der Harmonie werden also die tonischen Erscheinungen ebenso vom Princip der Proportionalität, wie im Gebiet der Melodie von dem der Symmetrie beherrscht, und dort wie hier beruht mithin ihre formelle Schönheit auf denselben Grundbedingungen, die wir bereits bei Betrachtung der plastischen Erscheinungen kennen gelernt haben. Hieraus ergiebt sich nun ganz von selbst, daß sie auch von Seiten des Ausdrucks mit den plastischen Erscheinungen correspondiren: denn der Ausdruck besteht ja eben in einer größeren oder geringeren Variation der symmetrischen und proportionalen Formen, welche den Zweck hat, dieselben zugleich mit ihrem Inhalte, d. i. mit der sie durchdringenden und belebenden Idee im Einklange zu zeigen. An der Melodie wird daher der Ausdruck theils durch eine Modulation, reichere Ausbildung und Verzierung der ursprünglichen einfachen Tonreihe, theils durch Modificationen des Zeitmaaßes, z. B. durch Anhalten des Tempo, Wechsel des Tactes, Steigerung, Schwächung oder Verschiebung der rhythmischen Accente &c., an der Harmonie dagegen durch Anwendung auch transitorischer und disproportionaler Tonverbindungen, z. B. der Secunden und Septimen, durch Verwechslung der Tongeschlechter Dur und Moll, durch Uebergänge aus einer Tonart in die andere, und andere ähnliche Mittel erreicht. Wie

---

*) c : d : e : f : g : a : h : $\bar{c}$
1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8
c : cis : d : dis : e : f : fis : g : gis : a : ais : h : $\bar{c}$
1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9 : 10 : 11 : 12 : 13

im Gebiet der sichtbaren Erscheinungen kann auch hier der Ausdruck theils elementarischer, theils individueller, theils actueller Art sein, d. h. die Motive der Abweichungen können uns theils im universellen Leben und Weben des Makrokosmos, theils in der eigenthümlichen, charakteristischen Natur der einzelnen, gerade mit uns in Wechselbeziehung stehenden Erscheinung, theils in dem augenblicklichen Zustande, in der vorübergehenden Action derselben zu liegen scheinen. So wird sich z. B. das Stärker- und Schwächerwerden, das Anschwellen und Ermatten der Töne vorzugsweise wie ein Wallen und Wogen, wie ein Ebben und Fluthen der Elemente darstellen; aus gewissen harmonischen Verbindungen werden wir, je nachdem sie sich mehr dem Dur oder Moll nähern, die Typen irgend einer bestimmten Nationalität, Standeseigenthümlichkeit, Individualität heraus erkennen, und endlich in dem schnelleren oder langsameren Tempo, in der Variation des Tactes, in den Modificationen des Rhythmus, so wie in der Anwendung des Legato und Staccato wird sich uns ganz besonders der actuelle Ausdruck der inneren Regungen und Bewegungen zu erkennen geben. So entwickelt sich auch hier das Ausdrucksvolle unmittelbar aus dem Formellen, und das Musikalisch-Schöne ist daher zunächst und vorzugsweise im eigentlichsten Sinne ein Formell-Schönes, d. h. ein solches, welches „unbedürftig und unabhängig eines von außen her kommenden Inhalts einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt" — wie Hauslick in seiner Schrift „Ueber das Musikalisch-Schöne" (1854) auf das Schlagendste nachgewiesen und damit die bloß empfindelnde, wie die bloß symbolisirende Auffassung der Musik in ihrer Nichtigkeit gezeigt hat.

§. 251.

Nachdem wir bisher die Mittel, wodurch sich die akustischen Erscheinungen als streng-regelmäßig, proportional oder ausdrucksvoll und hiedurch als formell-schön darstellen, zunächst bloß an den eigentlichen Tönen nachgewiesen haben, müssen wir nun noch Einiges über die formelle Schönheit der Klänge und Laute hinzufügen. Zwar wirken die ersteren vorzugsweise von Seiten ihres sensualen, stofflichen Charakters, und die letzteren bloß von Seiten ihres Inhalts, ihrer Bedeutung; aber daneben besitzen sie doch auch die Fähigkeit, sich formell darzustellen, und sie können daher hier nicht ganz übergangen werden.

β) Von den Klängen.

§. 252.

Was zuerst die Klänge betrifft, so erwecken sie schon, wenn sie einzeln auftreten, formelle Vorstellungen: denn sie erscheinen uns bald als rund, perlenartig, geschmeidig, weich, bald als eckig, schneidend, spitz, spröde, hart u. s. w. und sie scheinen uns daher bald mehr den krummlinigen, bald mehr den geradlinigen Figuren zu gleichen. Worin dieser Eindruck seinen Grund habe, ob er mehr durch das erklingende Object oder durch die Beschaffenheit des klangerzeugenden Stoffes, mehr durch die Gestalt des Klangkörpers im Ganzen und Großen oder mehr durch die Gestalt seiner innersten, beim Erklingen

vibrirenden Atome bedingt sei, diese Fragen, welche mehr den Akustiker, den ausübenden Künstler und Instrumentenmacher als den Aesthetiker interessiren, müssen hier unerörtert bleiben, jedoch können wir nicht umhin, die Vermuthung auszusprechen, daß eine genaue Untersuchung derselben (vielleicht mit Berücksichtigung der Chladni'schen Klangfiguren) auch in dieser Beziehung den innigsten Zusammenhang zwischen den hörbaren und sichtbaren Formen aufdecken würde. Näher liegt uns die Frage, wodurch sich die Verbindung verschiedener Klänge als formell-schön darstellt: denn hierauf beruht die Kunst der Instrumentation, der ästhetische Eindruck der Symphonien; doch können wir auch hier nur das Allerallgemeinste berühren und sind hiezu um so mehr berechtigt, als die Grundbedingungen der Schönheit hier im Ganzen dieselben sind wie bei der Verbindung der Töne. Auch hier nämlich macht sich das Princip der Symmetrie besonders in der successiven, das der Proportionalität dagegen in der simultanen Klangverbindung geltend, und erscheint dort vorzugsweise als Wiederholung und Imitation, hier als Zusammenstellung solcher Stimmen und Instrumente, welche in ihren Klängen weder allzu gleich, noch allzu verschieden sind. Daher liegt eine größere Schönheit in der Verbindung männlicher und weiblicher Stimmen als in dem bloßen Männergesang, selbst wenn der letztere alle vier Stimmregister umfaßt, weil sich zu den Unterschieden der Höhe und Tiefe auch noch der specifische Unterschied des Klanges hinzugesellt. Aus demselben Grunde erhöht sich die Wirkung des Quartetts, wenn sich die Instrumente auch von Seiten des Klanges, z. B. die Bratsche durch einen gequetschten, das Violoncell durch einen näselnden Ton von einander unterscheiden. Umgekehrt darf aber auch die Differenz nicht zu groß sein. Trommel und Bärenpfeife, Trompete und Flöte, Pauke und Violine erscheinen, wenn sie nicht durch Zwischenglieder vermittelt sind, neben einander als unschön, oder wenn sie einen ergötzlichen Eindruck machen, fallen sie nicht in das Gebiet des Rein-Schönen, sondern des Komischen. Die Bestimmung der Gränze zwischen dem Allzugleichen und Allzuverschiedenen muß hier mehr oder weniger dem unmittelbarem Gefühl überlassen bleiben: denn da sich die Differenz der verschiedenen Instrumente von Seiten des specifischen Klanges nicht quantitativ bestimmen läßt, so läßt sich auch über das mittlere Maaß derselben kein objectiv-gültiges Gesetz aufstellen.

γ) Von den Lauten.

§. 253.

Weit mehr ist über die formelle Schönheit der Laute und Lautverbindungen zu sagen: denn einerseits ist schon die Lautbildung überhaupt als eine höhere und vollendetere Form der Klangbildung anzusehen, indem sich das articulirte Lautsystem den noch nicht articulirten Klängen gegenüber etwa ebenso verhält, wie der ausgebildete, gegliederte Organismus gegenüber den unentwickelten Formen eines Saamenkorns, eines Eies, eines Embryo; sodann ist die Art und Weise, wie sich mehrere Laute mit einander zu einem Wort, mehrere Wörter zu einem Satze, mehrere Sätze zu einer Periode,

mehrere Perioden zu einer ganzen Rede gestalten, eine weit anschaulichere und faßlichere als die Methode, wodurch symphonische Verbindungen zu Stande kommen, ja es lassen sich die Unterschiede, die zwischen den einzelnen Lautverbindungen bestehen, zum großen Theil auf quantitativ-bestimmbare Eigenschaften zurückführen; und endlich sind die Lautgebilde zugleich von Seiten ihrer Bedeutung am festesten und sichersten bestimmt und es läßt sich daher bei ihnen die innige Wechselbeziehung zwischen Form und Inhalt mit ganz besonderer Klarheit erkennen.

Aber je größer und weiter gerade das hier der Untersuchung sich darbietende Formenreich ist, um so weniger sind wir im Stande, uns hier auf eine nur einigermaaßen erschöpfende Behandlung dieses Gegenstandes einzulassen: denn diese würde ein gründliches Eingehen in die Untersuchung über den Ursprung der Sprache, in die Lautlehre, in die Etymologie, in die Formen- und Satzlehre, in die Rhetorik, in die Prosodie und Metrik, kurz in alle Partien der Sprachwissenschaft voraussetzen, wozu uns hier durchaus der Raum gebricht. Indem ich mir daher eine Erörterung der sprachlichen Formen für eine besondere Arbeit vorbehalte, will ich mich hier nur auf einige Andeutungen beschränken, aus denen man ersehen mag, daß auch in diesem Gebiete die formelle Schönheit auf den nämlichen Grundbedingungen beruht.

§. 254.

So bieten sich schon in den Elementen verschiedene Vergleichungspunkte dar. Correspondiren z. B. die Vocale offenbar mit dem in verschiedenen Farben sich darstellenden Flächeninhalt der Figuren, so entsprechen die Consonanten, welche die Vocale begränzen, unzweifelhaft den Linien des Umrisses; unter den Consonanten aber sind augenscheinlich die sogenannten stummen oder stoßenden (mutae) mit den geraden, dagegen die sogenannten halblauten oder flüssigen (liquidae) mit den krummen Linien zu vergleichen; unter den stummen aber machen die harten (p. t. k.) mehr den Eindruck von scharfen und spitzen Winkeln, die aspirirten hingegen (f, ß, ch) und noch mehr die Spiranten (w, s, j) den von abgerundeten, abgeschliffenen Winkeln, und endlich die weichen (b, d, g) den von stumpfen Winkeln. Demgemäß stellen sich nun auch die aus solchen Elementen zusammengesetzten Gebilde, d. h. die Sylben und Wörter, als wirkliche Analoga der plastischen Figuren dar und sie können sich daher auch in ähnlicher Weise wie diese symmetrisch, proportional und ausdrucksvoll gestalten. Auch hier erscheint die streng-symmetrische Formation als die unterste Stufe und wir finden sie daher vorzugsweise in der Sprache der Kinder und der dem Naturzustande näherstehenden Völker und Volksclassen, sowie überhaupt in Naturausdrücken, z. B. in Papa, Mama, Wauwau, Hophop, lala, susu ꝛc. wieder, und sie lassen sich daher wie die geometrischen Figuren, gleichsam als die einfachsten Schemata, als das Syllabarium der Sprache betrachten. Schon eine Regung des Triebes nach Verschiedenheit bemerken wir in Bildungen wie piff paff puff, wirrwarr, mischmasch, Marmor, weil hier wenigstens dem Flächeninhalt eine andere Färbung

gegeben ist; noch mehr in solchen wie larifari, hurlyburly, schnippschnappschnurr, weil hier bereits die Consonanten, also die wirklich formbestimmenden Elemente in den correspondirenden Theilen nicht mehr ganz und gar dieselben sind. Zufolge dieses Dranges tritt das Princip der Symmetrie immer mehr in den Hintergrund, obschon es sich auch in den freieren Bildungen immer noch als bei der Gestaltung mitwirkend erkennen läßt, z. B. in Wörtern wie Bad, Brand 2c., in denen der erste und letzte, zweite und vorletzte Laut zwar nicht völlig gleich, aber doch von gleicher Gattung sind. Je mehr sich nun aber die Sprache vom Gesetz der Gleichbildung losmacht, um so unerläßlicher wird für sie, den Trieb ins Verschiedene hinein durch das Gesetz der Proportionalität zu zügeln, und dies erreicht sie hauptsächlich dadurch, daß sie die zu einem Ganzen verbundenen verschiedenen Sylben eines Wortes in ein gesetzliches quantitatives Verhältniß zu einander bringt, d. h. in jedem Worte einen mehr und einen weniger wichtigen Theil, einen Stamm und einen Zubehör unterscheidet und jenem im Ganzen ein größeres Zeitmaaß oder wenigstens eine stärkere Betonung als diesem einräumt, jedoch auch hiebei eine allzu große Differenzirung beider Theile zu vermeiden sucht. Sprachen, welche hierauf besonders Rücksicht nehmen, welche die Sproß- oder Nebensylben den Stammsylben gegenüber weder allzu sehr überladen noch allzu dürftig ausstatten, erscheinen daher besonders als formell-schön und sind namentlich zu einer rhythmischen und metrischen Gestaltung wohl geeignet; solche Sprachen dagegen, welche den Nebensylben, wie die französische, zu viel, oder, wie die englische, zu wenig Gewicht beilegen, eignen sich zu einer solchen Behandlung nicht und der Wohllaut, den sie besitzen, ist daher mehr sensualer als formeller Art.

§. 255.

Durch einen symmetrischen oder proportionalen Bau können uns auch die Lautverbindungen einer uns fremden, unverständlichen Sprache als formell-schön erscheinen; die Schönheit des Ausdrucks hingegen wird uns erst wahrnehmbar, wenn wir zugleich ihren Inhalt, ihre Bedeutung aufzufassen vermögen: denn sie besteht eben in der Uebereinstimmung der Lautformen mit ihrem Inhalte. Diese Uebereinstimmung kommt uns am deutlichsten an den onomatopoetischen Ausdrücken wie spitz, stumpf, sausen, rasseln 2c. zum Bewußtsein und daher sind diese besonders geeignet, eine Sprache ausdrucksvoll erscheinen zu lassen; doch liegt sie ursprünglich in allen Wörtern, da die ganze Wortbildung in ihrem Ursprunge nichts Anderes als Onomatopoesie gewesen ist. Was aber hievon im Laufe der Zeiten sich abgeschliffen hat, wird reichlich durch die Gewohnheit und Convenienz ersetzt, so daß uns mit dem Aeußeren eines Wortes sogleich auch das in ihm sich ausdrückende Innere zur Erscheinung kommt, vorausgesetzt, daß das Wort richtig gewählt ist. Als ausdrucksvoll erscheinen uns daher die Wörter besonders dann, wenn sie treffend, präcis sind, d. h. wenn sie auf das Schärfste das ausdrücken, was sie ausdrücken sollen; im anderen Falle finden wir sie ungenau, zweideutig, schielend. In und mit dem Ausdruck

können die Wörter nicht immer in ihrer ursprünglichen Form verharren, sie müssen vielmehr hier, ebenso wie die plastischen Formen, als veränderlich, flexibel erscheinen. Je größer die Flexibilität einer Sprache ist, um so feiner und mannigfaltiger kann sie auch im Ausdrucke sein. Doch darf bei der Anwendung auch hier eine gewisse Gränze nicht überschritten werden; denn wird die Wurzel oder die Stammform eines Wortes durch die Flexionsform zu sehr aus ihren Fugen gerückt oder ihnen sonstwie Gewalt angethan, so geht nothwendig die formelle Schönheit damit verloren, z. B. in Formen wie „gelegenere", „verbrecherischste" u. s. w.

§. 256.

In ähnlicher Weise erleiden nun die Gesetze der Symmetrie, der Proportionalität und des Ausdrucks auch auf den Satz- und Periodenbau sowie auf die Composition ganzer Reden und namentlich auf die Form der Dichtung ihre Anwendung. Jeder Satz ist in seinem Ursprunge der Ausdruck einer Gleichung: denn das „ist", welches Subject und Prädicat mit einander verbindet, hat keine andere Bestimmung als die: den Subjectsbegriff und Prädicatsbegriff als gleich darzustellen. Auch hier beginnt man mit Formen, welche das symmetrische Verhältniß am deutlichsten hervortreten lassen, z. B. wenn Kinder definiren: „Ein Haus ist ein Haus", oder Philosophen von dem Satze der Identität ausgehen: „Ich bin Ich", „A = A" u. s. w. Alsdann schreitet man zu Urtheilen fort, in denen der Prädicatsbegriff von größerem Umfange ist als der Subjectsbegriff, fühlt aber, sobald die Differenz gar zu groß erscheint, das Bedürfniß, den Prädicatsbegriff wieder zu begränzen, z. B. nicht mehr zu sagen „Ein Adler ist ein Ding", sondern „Ein Adler ist ein Thier" oder noch bestimmter „Ein Adler ist ein Vogel" u. s. w. Die letzte und höchste Befriedigung aber findet man erst darin, wenn der Prädicatsbegriff eine solche Begränzung erfahren hat, daß er wieder dem Subjectsbegriffe gleich ist, d. h. eine Begriffsbestimmung des Subjects enthält. Diese Ausgleichung der zwischen den Begriffen bestehenden Differenz reicht aber natürlich als solche noch nicht aus, um auch der sprachlichen Erscheinung des Gedankens, d. i. dem Satze das Gepräge der Proportionalität zu verleihen, sondern dazu ist nothwendig, daß auch zwischen den Ausdrücken des Subjects- und Prädicatbegriffs weder eine allzu große Differenz noch eine allzu große Gleichheit des Umfanges bestehe, es darf also z. B. der eine neben dem anderen nicht gar zu nackt oder umgekehrt gar zu überladen dastehen, noch auch darf der eine als gar zu ängstlich nach dem anderen abgemessen erscheinen. Ebenso muß auch zwischen dem Prädicatsbegriff und seinen Bestimmungen ein proportionales Verhältniß Statt finden. Der Gattungsbegriff des Subjects darf also nicht ein so weiter sein, daß zu seiner Begränzung eine gar zu große Masse näherer Bestimmungen nöthig ist, andererseits darf er ihm auch nicht so nahe stehen, daß sich die nähere Bestimmung auf eine gar zu minutiöse Kleinigkeit reducirt; das beste Verhältniß wird also wiederum darin liegen, wenn sich der Fortschritt vom niederen zum höheren und umgekehrt die Rückkehr vom

höheren zum niederen Begriff etwa wie eine auf- und absteigende proportionale Progression darstellt. Daß dies gerade auf eine dem wissenschaftlichen, logischen Standpunkte genügende Weise geschehe, ist nicht nothwendig: es kommt hier überhaupt nicht darauf an, daß die Ausgleichung des Subjects- und Prädicatsbegriffes der Wahrheit entsprechend ist, sondern nur daß sie ihr entsprechend scheint, ja die überraschende Wahrscheinlichkeit gilt hier mehr als die trockene Wahrheit, und es schadet dem ästhetischen Eindruck eines Gedankens nicht, wenn man bei näherer Zergliederung von ihm sagen muß, er sei acutior quam verior, sofern er nur im Augenblicke der Affection den vollen Schein der Wahrheit an sich trägt. In ästhetischem Sinne wird daher die Ausgleichung der an sich verschiedenen Begriffe vorzugsweise auf bildlichem Wege durch Typen, Metaphern, Gleichnisse, Parabeln, Allegorien u. s. w. zu Stande gebracht, z. B. wenn der Löwe als „Wüstenkönig", das Kameel als „Schiff der Wüste" bezeichnet wird; oder man erzielt den Schein der Gleichheit dadurch, daß man die Begriffe, die man als gleich darstellen will, auch durch gleich oder ähnlich klingende Wörter ausdrückt, z. B. in sprichwörtlichen Redensarten wie „Träume sind Schäume", „Würden sind Bürden", „Jugend hat keine Tugend", oder in Sentenzen und Wortspielen, z. B. „die Weltgeschichte ist das Weltgericht", „die Leidenschaft der Eifersucht ist die, welche mit Eifer sucht, was Leiden schafft" u. s. w. Es kommt also vor Allem darauf an, das symmetrische oder proportionale Verhältniß der Begriffe so anschaulich und sinnlich wie möglich auch an den Sprachformen selbst zur Anschauung zu bringen. Was aber beim einfachen Satze in Betreff der Begriffe gilt, ebendasselbe gilt natürlich beim zusammengesetzten Satze in Betreff der einzelnen Sätze, aus denen er zusammengesetzt ist. Es wird also die formelle Schönheit einer Periode darin bestehen, daß jeder zu ihr gehörige Satz diejenige Stelle und Ausdehnung erhält, welche ihm nach seinem Verhältniß zum Ganzen gebührt. Daher werden z. B. die einander beigeordneten Sätze, weil sie von gleicher Wichtigkeit erscheinen, ungefähr von gleicher, dagegen die einem anderen über- oder untergeordneten Sätze, weil sie von verschiedener Bedeutung sind, von verschiedener Länge sein müssen, so jedoch, daß das Maaß der Differenz nirgends als ein Uebermaaß erscheine. Ferner werden die Sätze, die unter den Gesichtspunkt der Gleichheit gebracht werden sollen, ungefähr dieselbe innere Construction, dieselbe Anordnung der einzelnen Theile, und eine der inneren Vorstellung oder dem äußeren Sinne ähnlich erscheinende Einkleidung, also überhaupt diejenige Art der Gleichheit erhalten müssen, welche man gewöhnlich als Parallelismus der Gedanken bezeichnet; und umgekehrt wird man solchen Sätzen, die im Verhältniß des Gegensatzes zu einander stehen, eine solche Anlage und Structur zu geben haben, daß sich auch die einzelnen Glieder derselben als scharfe Antithesen markiren, und zwar nicht bloß für den Verstand, sondern auch für die Einbildungskraft oder für das Gehör; in beiden Fällen aber wird wieder die Wahl tropischer, metaphorischer, parabolischer, oder alliterirender, assonirender, reimhafter Ausdrücke hauptsächlich dazu geeignet sein, jene Bedingungen zu erfüllen.

§. 257.

Ganz auf den nämlichen Bedingungen beruht nun endlich auch die formelle Schönheit des Stils und der sprachlichen Darstellung überhaupt, sowie die wohlgefällige Anordnung und Gliederung ganzer Dichtungen: denn auch in dieser Beziehung wird alle Befriedigung des reinen Formsinns durch ein symmetrisches oder ein proportionales Verhalten sämmtlicher Theile theils zu einander, theils zum Ganzen hervorgebracht. Natürlich kann hier wie bei den sprachlichen Erscheinungen überhaupt das Gleichmaaß und die Verhältnißmäßigkeit nicht mehr mit der Elle und dem Zollstock abgemessen werden: denn da das Ohr die einzelnen Theile der flüchtig an ihm vorüberrauschenden Rede nicht mit Genauigkeit nachzumessen vermag, so findet es sich auch schon durch eine approximative Erfüllung der Einheitsgesetze befriedigt. Wie sehr aber auch in diesem Gebiet die strengere Innehaltung der symmetrischen oder proportionalen Maaße zur Erhöhung der Schönheit beiträgt, geht unverkennbar daraus hervor, daß die Poesie als die Kunst der Sprache von den ältesten Zeiten her das Bedürfniß einer metrischen Einkleidung gefühlt hat und daß ihr Eurhythmie einerseits und Harmonie des Klanges andererseits zu wirklich wesentlichen und unentbehrlichen Qualitäten geworden sind, wenngleich sie von denselben in der ungebundenen Rede nur in freierer Weise Anwendung macht. Durch welche Mittel die Poesie der sprachlichen Darstellung diese Eigenschaften verleiht, wie sie die Laute, Sylben und Wörter der Sprache nach ihrer Quantität oder nach ihrem Accent prosodisch bestimmt, wie sie daraus zunächst die metrischen Elemente, d. h. die sogenannten Versfüße bildet und diesen durch Feststellung des Verhältnisses zwischen Arsis und Thesis stets einen bestimmten rhythmischen Charakter giebt, wie sie dann die Versfüße, bald gleiche, bald verschiedene zusammenfügend, zu Versen ausbildet und die Verse wieder durch Cäsuren in gleiche oder proportionale Abschnitte zerlegt, wie sie endlich eine größere und geringere Anzahl von Versen zu Strophen von völlig conformer oder wenigstens ähnlicher Gliederung vereinigt und auf diese Weise nach und nach ein gesetzmäßig gegliedertes Ganzes aufbaut, und wie sie bei allen diesen Operationen die Regel bald mit voller Strenge inne hält, bald zu Gunsten des Ausdrucks freier gestaltet und modificirt — Alles dies müssen wir hier als bekannt voraussetzen und brauchen auf eine nähere Erörterung dieser Einzelheiten hier um so weniger einzugehen, als wir das Wesentlichste über den Rhythmus und namentlich über sein Verhalten zur Symmetrie, zur Proportionalität und zum Ausdruck bereits bei den rein-tonischen Erscheinungen angedeutet haben.

So zeigen sich also auch die sprachlichen Formen wie die phonetischen und rein-tonischen als unverkennbare Analoga der plastischen Formen und es beruhen also die akustischen Manifestationen des Formell-Schönen überhaupt durchaus auf keinen anderen als denjenigen Grundgesetzen, die wir zunächst mit besonderer Beziehung auf die optischen Erscheinungen entwickelt haben. Sofern sich aber in diesen akustischen Erscheinungen vorzugsweise die inneren Bewegungen des Gefühls, der Erkenntniß und des Willens offen-

baren, können wir daraus den Schluß ziehen, daß auch die formelle Schönheit der Empfindungen, der Gedanken und Vorstellungen, der Willensacte und Handlungen in denselben Qualitäten wurzle, obschon wir hier nicht mehr im Stande sind, das normale Verhalten in sinnlich-wahrnehmbarer, deutlich-erfaßbarer Weise nachzuweisen.

c) Die mimischen Manifestationen.

§. 258.

Sofern sich die mimischen Manifestationen, d. h. die nicht bloß akustisch, sondern auch optisch sich darstellenden Bewegungen, auch auf rein-plastischem Wege, d. i. durch Fesselung und Darstellung einzelner Bewegungsmomente zur Erscheinung bringen lassen, haben wir von denselben bereits §. 198 fgg., wo vom Ausdruck der plastischen Erscheinungen die Rede war, gesprochen; hier handelt es sich daher nur noch von dem sichtbaren Verlauf der Bewegung selbst, also von den Formen, durch welche die Bewegung als solche zur Anschauung gebracht wird.

Daß nun über diese im Allgemeinen dasselbe gelten muß, wie über die plastischen und akustischen Formen, folgt schon daraus, daß sie mit diesen im innigsten Causalzusammenhange stehen: denn alle plastischen Formen sind nur Producte gleichartiger Körperbewegungen, z. B. jeder Kreis die Folge einer Kreisbewegung, jedes Dreieck die Folge einer dreimal die Richtung verändernden geradlinigen Bewegung u. s. w., und umgekehrt müssen die akustischen Bewegungen als gleichartige Ursachen der Körperbewegungen gedacht werden: denn jede äußere Bewegung setzt eine rein-innerliche Bewegung, eine Vibration der innersten Atome voraus, welche zwar nicht nothwendig als eine wirklich-wahrnehmbare Stimme, aber doch stets als eine sich selbst bestimmende Stimmung und mithin auch als bestimmend für die Form der aus ihr herausgehenden Körperbewegungen angesehen werden muß. Daher unterscheiden sich auch die mimischen Formen nach denselben Eigenschaften wie die plastischen und tonischen, und sie stellen sich daher einerseits als runde, kreisförmige, elliptische, wellenförmige &c., andererseits als geradlinige, eckige, spitze, stumpfe u. s. w. dar. Ebenso beruht ihre Schönheit auf den nämlichen Grundbedingungen, d. h. sie ist entweder in der strengen Regelmäßigkeit, der Proportionalität oder dem ausdrucksvollen Charakter der Körperbewegungen begründet.

§. 259.

Da im Gebiete der Bewegung die Freiheit überhaupt zu einer höheren Entwicklung und Bedeutung gelangt ist, als im Gebiete der bewegungslos erscheinenden Körperwelt, so versteht sich von selbst, daß die strenge Regelmäßigkeit und Gleichmäßigkeit hier noch weniger als dort eine höhere Befriedigung zu gewähren vermag, und daß sie sich daher hier noch entschiedener als bloß unterste Stufe der Schönheit charakterisirt. Dennoch bildet sie auch in dieser Sphäre nicht selten den eigentlichen Grund des Wohlgefallens, hauptsächlich im Gebiete der makrokosmischen, elementarischen und mechanischen Erscheinungen, mögen sie natürlichen oder künstlichen Ursprungs sein;

seltner im Gebiet der Mikrokosmen und Individuen. So ergötzt sie uns z. B. im regelmäßigen Kreislauf der Gestirne, im regelmäßigen Hervorschießen der Strahlen irgend eines Lichtkörpers, in den symmetrisch sich gestaltenden Funkenbüscheln und Strahlengarben eines Feuerwerks, in den gleichförmig auf- und niedersprudelnden Wasserstrahlen eines Springbrunnens, einer Cascade, in der immerfort sich gleichbleibenden Kreisbewegung eines Mühlrades, in dem ruhigen Kreisen eines Adlers, in den bald kreisartig, bald quadrat- oder polygonförmig sich darstellenden Einzel- oder Gruppenbewegungen des Tanzes, z. B. in der Pirouette, dem Ringeltanz, dem Contretanz, in dem streng-gleichmäßigen Fortschritt des Marsches, in den regelmäßigen Bewegungen militärischer Exercitien und Evolutionen und so noch in vielen anderen Erscheinungen. Im Ganzen aber wirkt die strenge Innehaltung des Gleichmaaßes auch hier leicht ermüdend, es stellt sich daher das Bedürfniß nach Wechsel und Mannigfaltigkeit ein, jedoch mit der Forderung, daß die Einheit nicht darüber verloren gehe, daß zwischen Gleichheit und Verschiedenheit das rechte Verhältniß inne gehalten werde, und so zeigt sich uns auch hier als die zweite und höhere Schönheitsstufe die Proportionalität. Bedarf es hier selbstverständlich auch nicht eines so genauen Anschlusses an das oben aufgestellte Proportionalgesetz, weil die Natur der Bewegung eine größere Freiheit nicht bloß gestattet, sondern sogar verlangt: so wird sich doch das Princip desselben auch hier als der sicherste Leitstern erweisen und in den verschiedensten Beziehungen den Maaßstab für die ästhetische Beurtheilung der Körperbewegungen abgeben können. Wir wollen hier nur auf drei Beziehungen Rücksicht nehmen.

§. 260.

1) Jede Körperbewegung, die als solche ein Ganzes bildet, hat nothwendig ein bestimmtes Maaß räumlicher und zeitlicher Ausdehnung; sofern sie sich nun nicht als ein schlechthin Einfaches, sondern als ein Zusammengesetztes, z. B. als das zweitheilige Compositum einer von einem bestimmten Punkt ausgehenden und einer in denselben zurückkehrenden, einer progressiven und einer regressiven, einer steigenden und einer fallenden Bewegung darstellt: müssen nothwendig auch die beiden Theile ihres Processes in einem bestimmten quantitativen Verhältnisse zu einander stehen und dieses Verhältniß wird, sofern es nicht auf der Symmetrie beruht, in demselben Maaße harmonischer oder disharmonischer erscheinen, je mehr es sich mit dem von uns aufgestellten Normalverhältniß im Einklange oder Widerspruch befindet. Vorzugsweise und zunächst wird also die Proportionalität einer Körperbewegung darin bestehen, daß ihr Culminationspunkt den ganzen zwischen ihrem Anfangs- und Endpunkt liegenden Raum in einen unserem Gesetz entsprechenden Major und Minor theilt, so daß man von ihren beiden Theilen, wie Schiller von den beiden Versen des Distichon, sagen kann:

In dem Größeren steigt des Springquells flüssige Säule,
In dem Kleineren drauf fällt sie melodisch herab.

Dieses Verhältniß zwischen Hebung und Senkung, dessen wir schon oben beim Rhythmus gedacht haben, finden wir mehr oder minder genau in

mehreren der einfachsten und natürlichsten Bewegungen wieder, z. B. in der Bewegung des Wellenschlags, in der Bewegung des Wurfs, in der Bewegung des Fußes beim Schreiten, in den Bewegungen des Armes und der Hand beim Reden und ähnlichen: denn bei allen diesen Bewegungen pflegt der sich bewegende Körper eine wellenförmige oder ovale Linie zu beschreiben, bei welcher der Culminationspunkt zwischen der Hebung und Senkung die proportionale Mitte bildet.

§. 261.

2) Jede Körperbewegung hat nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Ausdehnung, es muß also auch bei ihr zwischen dem Maaß des Raumes, den sie durchschneidet, und dem Maaß der Zeit, welches sie dazu verwendet, ein bestimmtes Verhältniß Statt finden, auf welchem das Maaß ihrer Geschwindigkeit oder Langsamkeit beruht. Dieses Verhältniß kann ein dreifaches sein und danach unterscheiden wir auch drei Arten der Bewegung. Erscheint uns nämlich der von der Bewegung durchschnittene Raum als groß, dagegen die dazu verwandte Zeit als klein, so nennen wir die Bewegung eine schnelle, kommt uns hingegen umgekehrt der Raum als klein und die Zeit als groß vor, so gilt uns die Bewegung als eine langsame; und endlich drittens, wenn uns das Raummaaß und Zeitmaaß von gleicher Größe erscheinen, betrachten wir die Bewegung als eine weder durch Schnelligkeit und Langsamkeit sich markirende, mithin als eine der Regel folgende oder regelmäßige, zugleich aber auch — weil hier die Regel durch die Gewohnheit bestimmt wird — als eine gewöhnliche. Die letztgenannte kann natürlich keinen Anstoß erwecken und sie wirkt mithin, wie die Symmetrie überhaupt, stets befriedigend, obwohl nur in passiver Weise. Die beiden ersten hingegen, welche auf einer Differenz des Raum- und Zeitmaaßes beruhen, vermögen nur dann als formell-schön zu erscheinen, wenn die Differenz nicht wesentlich ein mittleres Verhältniß überschreitet, d. h. wenn das Zeitmaaß im Vergleich mit dem Raummaaß weder als zu klein noch als zu groß erscheint, sondern etwa im Verhältniß des Minor zum Major oder umgekehrt des Major zum Minor zu einander steht; dies dürfte aber etwa in jenen Maaßen der Schnelligkeit und Langsamkeit der Fall sein, welche durch die musikalische Terminologie als Allegro und Andante bezeichnet werden, und als solche oft auch das Geschwindigkeitsmaaß der Körperbewegungen, z. B. beim Tanzen, Marschiren, Gesticuliren ꝛc., bestimmen. Freilich ist hier eine wirkliche arithmetische oder geometrische Vergleichung des Raum- und Zeitmaaßes nicht wohl möglich, einmal weil das normale oder gewöhnliche Geschwindigkeitsmaaß kein absolutes, sondern ein nach den verschiedenen Erscheinungen verschiedenes ist; sodann, weil sich selbst das relative Normalmaaß einer Erscheinung nicht wohl mit Sicherheit feststellen läßt, wenn sich nicht etwa aus dem mittleren Maaß des Puls- oder Herzschlags normale Bestimmungen für die übrigen Bewegungen des Körpers herleiten lassen. Trotzdem müssen wir annehmen, daß auch hier dem Gefühl das uns bekannte Verhältniß als normgebend vorschwebt, wenn es eine Bewegung einerseits zu rasch, andererseits zu langsam findet, als um sie

noch für rein-schön gelten zu lassen. Daß aber in der That ein Uebermaaß der Schnelligkeit oder Langsamkeit außer dem Bereich des Rein-Schönen liegt, läßt sich deutlich daraus erkennen, daß wirklich Bewegungen wie das Zucken, Zappeln, Zittern, Krabbeln, Trippeln rc. oder wie das Schleichen, Gähnen, sich Recken und Dehnen rc. einerseits um ihrer zu großen Schnelligkeit, andererseits um ihrer zu großen Langsamkeit willen allgemein häßlich oder unschön gefunden werden. Wenn aber übermäßig schnelle und langsame Bewegungen nicht selten auch einen ästhetischen Eindruck auf uns machen, so fallen sie stets in andere Schönheitsgebiete, z. B. die Bewegung des Adagio in die Sphäre des Erhabenen, die des Larghetto in die des Tragischen, die des Vivace in die des Reizenden oder Komischen u. s. w.

Im Allgemeinen läßt sich hier annehmen, daß die langsameren Bewegungen, z. B. das gravitätische Schreiten, die Fortbewegung eines Trauermarsches rc., mehr zum Erhabenen und Tragischen, die schnelleren hingegen, z. B. das Hüpfen, Springen, Laufen rc. mehr zum Reizenden und Komischen hinüberneigen; doch kann es auch umgekehrt sein, weil wir die Vorstellung der Größe oder der Kleinheit nicht bloß an das Zeit-, sondern auch an das Raummaaß anschließen können, und daher hat die Schnelligkeit eines en carrière vor uns vorüberfliegenden Reiters, eines im Sturmschritt vordringenden Heeres, einer mit Windesschnelle an uns vorübersausenden Locomotive etwas Erhabenes, während uns die allzugroße Behaglichkeit eines Eselritters, einer nach der Melodie: „Nur immer langsam voran!“ hinschlendernden Stadtsoldatencompagnie, oder einer sich gemüthlich im Sande schaukelnden Schneckenpost in komischem Lichte erscheint.

§. 262.

3) Jede Körperbewegung zeigt uns nicht nur das Maaß ihrer eigenen Ausdehnung, sondern auch die Extension des Körpers, woran sie sich darstellt, und des Bereichs, den dieser Körper als seinen Spielraum beherrscht; es muß also, wenn die Bewegung als proportional erscheinen soll, auch ein mittleres Verhältniß zwischen der Extension der Bewegung als solcher und der Extension des zu ihr gehörigen Körpers und Spielraums Statt finden. Diese Bestimmung ist von wesentlicher Wichtigkeit: denn sobald die Bewegung im Vergleich mit dem Körperumfange zu klein erscheint, macht sie den Eindruck des Aengstlichen, Steifen, Zimperlichen; erscheint sie dagegen zu groß, so trägt sie den Charakter des Fahrigen, Bammligen, Gespreizten. Auch hier also gilt als Norm, von dem ganzen Maaß des zu Gebote stehenden Spielraums nur einen Theil und zwar entweder den größeren oder den kleineren für die Bewegung zu benutzen: denn sobald dieselbe über jenen hinausgeht oder hinter diesem zurückbleibt, wird sie die Vorstellung des Zuviel oder des Zuwenig erwecken und damit die Grundbedingungen der formellen Schönheit zerstören. Auch hier entscheidet in der Praxis das unmittelbare Gefühl, der natürliche Tact, und wer diesen Tact besitzt, dem schreibt man auch in dieser Beziehung, je nachdem er sich mehr in einer strengen Haltung, in einer ungezwungenen Abmessung oder in

einer entgegenkommenden Hingebung äußert, Würde, Adel oder Gefälligkeit in der Bewegung zu, indem man die in der Bewegung sich äußernde Würde auch wohl mit dem Namen Gravität und die in ihr sich darstellende Gefälligkeit als Grazie bezeichnet und jene vorzugsweise dem männlichen, diese dem weiblichen Geschlechte beilegt. Gewöhnlich definirt man „Grazie" als Schönheit der Bewegung überhaupt; dies ist aber ungenau: denn auch in der strengen Regelmäßigkeit, so wie andererseits im Ausdruck der Bewegung kann eine Schönheit liegen; von diesen beiden Stufen liegt aber jene unter, diese über der Grazie, d. h. jene ermangelt derselben und diese besitzt außer ihr noch etwas, was mit der Grazie als solcher nicht nothwendig verbunden zu sein braucht, nämlich die Documentation eines bestimmten inneren Zustandes vermittelst des Aeußern. Genau genommen bedeutet also Grazie die Proportionalität der Bewegung und noch genauer diejenige Proportionalität derselben, welche sich in gefälliger Form äußert, d. h. welche der entgegenkommenden Bewegung ein größeres Maaß einräumt, während die würdevolle, gravitätische Bewegung dem Andern nur in geringerem Maaße entgegenkommt.

§. 263.

Wie die Proportionalität der Gestalt, gelangt auch die Proportionalität der Bewegung nur am menschlichen Körper zu ihrer vollkommenen Ausbildung und daher kann, obschon auch andere Bewegungen, z. B. das Spiel der Wellen, das Hin- und Herneigen der Bäume, das Auf- und Zuschlagen der Flügel eines Schmetterlings, das Tummeln der Fische im Wasser, das Auf- und Niedertauchen eines Schwans, der Gang eines edlen Pferdes 2c. der Anmuth nicht ganz entbehren, streng genommen nur beim Menschen von Würde, Anstand und Grazie der Bewegung die Rede sein. Hier aber offenbaren sich diese Eigenschaften in den mannigfachsten Formen und Gestalten, in der Art und Weise zu gehen und zu stehen, zu sitzen und zu liegen, im Beugen des Knies, im Bücken des Rückens, im Neigen des Hauptes, kurz allen Bewegungen, wodurch wir grüßen oder unsere Hochachtung ausdrücken, in den Gesten, mit denen wir unsere Reden begleiten, mit denen wir etwas darreichen oder annehmen, bejahen oder verneinen, erflehen oder verschmähen, zu uns heranwinken oder von uns weisen, befehlen oder verbieten; in der Art und Weise, wie man seine Geschäfte verrichtet, wie der Schnitter die Sense handhabt, wie der Schmied den Hammer schwingt, wie die Dirne eine Last auf dem Haupte trägt, wie ein Schreibender vor dem Schreibtisch sitzt, wie ein Virtuose seine Finger über die Tasten oder Saiten gleiten läßt; kurz bei allen möglichen Verrichtungen oder Handlungen, ja selbst bei den halb-unwillkürlichen Bewegungen, z. B. beim Auf- und Niederschlagen der Augenlieder, beim Essen und Trinken, beim Lachen und Weinen u. s. w. Ein ins Einzelne eingehender Nachweis, daß bei allen diesen Bewegungen die Schönheit in der Proportionalität wurzelt, dürfte bei der Masse des Stoffes und bei der Schwierigkeit, mit der sich die quantitativen Verhältnisse so flüchtiger Erscheinungen, wie die Bewegungen

sind, feststellen lassen, nicht leicht zu geben sein; im Allgemeinen erhellt aber die Wahrheit dieser Behauptung schon daraus, daß alle wirklich häßlichen Bewegungen sofort das Gefühl erwecken, daß sie in irgend einer Weise die ihnen angemessenen Gränzen überschreiten und daß die Künste, welche die Ausbildung des menschlichen Körpers zur Darstellung schöner Bewegungen zur Aufgabe haben, nämlich die Gymnastik und Tanzkunst, von jeher in der Vermeidung des Zuviel und Zuwenig, also in der Festhaltung eines mittleren Verhältnisses, den eigentlichen Kern der Schönheit erblickt haben.

§. 264.

Die dritte und höchste Stufe freilich, gleichsam die entfaltete Blüthe der Schönheit, liegt auch hier im Ausdruck, für welchen die Körperbewegung in vielem Betracht geradezu als das vollkommenste Medium erscheint, weil sie die Anschaulichkeit des plastischen und die Beweglichkeit des tonischen Ausdrucks in sich vereinigt und sich dadurch zu einer Mienen- und Gebärdensprache ausbildet, die sich zwar in Entwicklung und Darlegung der reinen Gedanken mit der Lautsprache nicht messen kann, ihr aber in der unmittelbaren und allgemein verständlichen Versinnlichung der Gefühls- und Willensacte offenbar überlegen ist. Ueber das Verhältniß der Mienen- und Gebärdensprache zur Laut- und Schriftsprache und über die Mannigfaltigkeit der Mittel, die ihr zum Ausdruck des Inneren zu Gebote stehen, habe ich mich bereits in einer sprachwissenschaftlichen Abhandlung *) ausgesprochen und unter Anderm darin gesagt: „Nicht ganz dieselbe Bedeutung nimmt die Gebärdensprache ein, doch ist auch sie wichtiger, als gewöhnlich angenommen wird. Nicht nur, daß sie die getreue, lebendige Begleiterin der eigentlichen Sprache ist, ohne welche die letztere selbst einen beträchtlichen Theil ihres Lebens und ihrer Wirkung verliert; nein, sie hat auch eine selbstständige, unersetzliche Bedeutung, indem sie mehr als die Lautsprache der getreueste und bezeichnendste Ausdruck der eigentlichen Persönlichkeit ist, und die feinsten Regungen des Gemüths, die verborgensten Züge des Charakters, die geheimsten Zustände des inneren Seelenlebens, die durch keine Worte wiederzugeben sind, mit oft sehr unscheinbaren, aber höchst bedeutsamen Mitteln zur Erscheinung bringt. Und diese Mittel stehen ihr eben so leicht, wie der eigentlichen Sprache die ihrigen, zu Gebote, indem sie ebenfalls in unmittelbaren, ja unwillkührlichen Lebensäußerungen, zu deren Hervorbringung es keiner besonderen Anstrengung bedarf, bestehen. Freilich sind sie zufolge dieses ihres meist unwillkührlichen Ursprungs vom Menschen nicht so leicht zu beherrschen, nicht so leicht seinem inneren Willen, seiner Selbstbestimmung gemäß, zu gestalten, und daher auch keiner so einfachen, den logischen Gesetzen entsprechenden Gliederung fähig; aber dafür ist jede einzelne Gebärde in sich um so selbstständiger, und die Fülle und Mannigfaltigkeit der ganzen Gebärdensprache so groß, daß sich in dieser Hinsicht die Lautsprache

---

*) Ueber das Verhältniß der Sprache zur menschlichen Bestimmung und zu den übrigen menschlichen Thätigkeiten. Ein Beitrag zur Anthropologie und Sprachphilosophie in Löw's „Pädagogischer Monatsschrift“. 1854. Heft 1 und 2.

nicht mit ihr messen kann. Während der Spielraum dieser auf die Respirationsorgane beschränkt ist, sind für jene alle Glieder und Theile des Menschen, so weit sie auf der Oberfläche des Körpers sichtbar werden können, in Thätigkeit. Die Haare sträuben sich, die Stirn runzelt sich, die Augenbrauen ziehen sich zusammen, die Augenlider blinzeln und zucken, senken und heben sich, der Augapfel dreht sich. Das Auge selbst nimmt einen feuchten oder trockenen, einen düstern oder freundlichen, einen kalten oder feurigen Ausdruck an, die Nase wird gerümpft, die Nüstern werden aufgeblasen, die Wangen erröthen oder erbleichen, die Lippen werden aufgeworfen und zusammengekniffen, die Mundwinkel verziehen sich zum Lachen und zum Weinen, der Mund überhaupt öffnet sich, schließt sich, er gähnt, weist die Zähne, er gafft; die Zähne sogar knirschen und klappern, die Kinnbacken erstarren oder beben, der ganze Kopf beugt sich nach vorn, nach hinten, zur Seite, er nickt, er schüttelt oder hält sich in steifer, unbeweglicher Haltung. Und fast nicht minder ausdrucksvoll sind die Bewegungen der übrigen Körpertheile, z. B. das Zucken mit den Achseln, das Sich-in-die-Brust-werfen, das Hin- und Herwenden der Schulterblätter, die steife oder gebückte Haltung des Rückens, das Einziehen, Sichschütteln, Vorstemmen des Bauches, das Scherwenzeln mit den Hüften, das Schlenkern, Strampeln, Zusammenknicken, Vor- und Zurückziehen, Knieen, Sichspreizen und sonstiges Gebahren mit den Beinen, das Trippeln, Stampfen, Ausscharren mit den Füßen, und ganz besonders das Gestikuliren mit den Armen und Händen, z. B. das Aufheben der Arme oder das Falten der Hände zum Gebet, das Vorstrecken des Armes zum Befehl, das Ausstrecken desselben zum Prüfen der Kraft, zur Drohung; ferner das Ringen der Hände, das Klatschen, das Ballen der Fäuste, das Spiel mit den Fingern und außerdem noch eine Masse so feiner und unscheinbarer, theils unmittelbarer, theils nachahmender Bewegungen, daß sie mit Worten gar nicht zu nennen, ja kaum zu beschreiben sind. Daher nimmt die Gebärdensprache, abgesehen von ihrer Wichtigkeit für Taubstumme und in solchen Lebenslagen, in welchen dem Menschen die Freiheit des Wortes versagt ist, als unmittelbares Ausdrucksmittel für die Sprachbedürfnisse des gewöhnlichen Lebens, besonders des Gemüthslebens, sowie als Mittel für die charakteristische Nachahmung der Persönlichkeit, eine fast nicht minder bedeutsame Stellung ein, als die Lautsprache; sie hat aber eben um deßwillen mehr eine teleologische, praktische und mimisch-künstlerische, als logische und wissenschaftliche Bedeutung."

§. 265.

Daß bei alle den obengenannten Gebärden ein nothwendiger innerer Zusammenhang zwischen der äußeren Form und dem inneren Motiv der Bewegung bestehen muß, ist unbestreitbar, weil sonst nicht alle Menschen unwillkührlich dieselben Gefühle auch ungefähr durch dieselben Gebärden ausdrücken und diese Ausdrücke nicht allgemein-verständlich sein würden; worin aber hiebei die Uebereinstimmung der Gemüths- und Körperbewegung besteht, warum z. B. das Kopfneigen gerade die Bejahung, das Kopfschütteln

die Verneinung, das Achselzucken, das Bekenntniß, nicht dienen zu können, bezeichnet — dafür lassen sich zwar in einzelnen Fällen — z. B. den ebengenannten — mehr oder minder befriedigende Erklärungen geben; im Ganzen aber tappt die Wissenschaft hierüber noch ziemlich im Dunkeln, und was die Mimik, Physiognomik und Symbolik bis jetzt auf diesem Felde geleistet hat, kann eben nur als ein Versuch zur Lösung der Frage angesehen werden. Auch wir können uns hier auf eine Erörterung dieses Themas nicht einlassen; nur so viel sei angedeutet, daß alle auf Contraction, Beugung oder Zurückziehung der Glieder beruhenden Gesten ein vermindertes, dagegen alle auf Expansion, Streckung oder Freilassung der Glieder beruhenden Bewegungen ein gesteigertes Selbstgefühl auszudrücken scheinen, während diejenigen Gebärden, bei welchen wie beim Kopfschütteln oder der ablehnenden Handbewegung, die Bewegung weder so noch so, sondern rein peripherisch oder centrifugal ist, einen indifferenten und daher das Object negirenden Zustand des Subjects bezeichnen. Eine Verminderung des Selbstgefühls liegt nicht bloß in solchen Empfindungen, in denen wir uns, wie bei der Liebe, Ehrfurcht, Demuth in geschmeidiger Weise dem Anderen zuneigen oder vor ihm beugen, sondern auch in solchen Empfindungen, in denen wir unsere Kraft sammeln, um sie hinterher in feindlicher Weise gegen ein Anderes loszulassen, und daher stehen auch solche contractive Bewegungen wie Stirnrunzeln, Zusammenziehn der Augenbrauen, Ballen der Faust u. s. w. nicht mit der obigen Erklärung im Widerspruch. Umgekehrt liegt eine Steigerung des Selbstgefühls nicht bloß in denjenigen Gefühlen und Zuständen, in welchen wir uns wie beim Reden, beim Befehlen 2c. der Außenwelt überlegen fühlen, sondern auch in solchen, in welchen sich das Ich durch die Außenwelt zu ergänzen sucht, z. B. im Habenwollen, Verlangen, Ersehnen, Erflehen 2c. und daher pflegen auch diese Empfindungen durch streckende Bewegungen ausgedrückt zu werden, so jedoch, daß das damit verbundene Gefühl des Mangels zugleich durch eine Krümmung oder Beugung der ausgestreckten Glieder mit angedeutet wird. Und so ist es denn überhaupt natürlich, daß alle gemischten oder schwankenden Empfindungen und Handlungen durch eine Combination oder einen Wechsel contractiver, extensiver und peripherischer Bewegungen zum Ausdruck gelangen, z. B. das drohende Verbieten durch ein Ausstrecken des Armes und Zeigefingers verbunden mit einer peripherischen Hin- und Herbewegung des letzteren, und die Erklärung gern helfen zu wollen, aber nicht zu können, durch ein geringes Heben und sofort Wiederfallenlassen der Arme oder auch bloß der Schultern.

§. 266.

Daß nicht alle ausdrucksvollen Bewegungen formell-schön sind, sondern nur diejenigen, durch welche die Gesetze der Symmetrie und Proportionalität keine wirkliche Aufhebung, sondern nur eine Befreiung und Milderung erfahren, folgt naturgemäß aus Dem, was wir oben über den Ausdruck überhaupt gesagt haben. Es darf daher die Würde, der Anstand und die Grazie der Bewegung durch den hinzutretenden Ausdruck nur modificirt, nur näher

bestimmt und charakterisirt, keineswegs dergestalt alterirt oder entstellt werden, daß man nicht trotz und inmitten der Modification die Grundformen noch klar und deutlich zu erkennen vermöchte. Uebt der Ausdruck einen stärkeren Einfluß aus, so wird die Bewegung unschön oder sie fällt in ein anderes Gebiet des Schönen, z. B. die Geste des Befehlens durch den waagerecht ausgestreckten Arm in das des Erhabenen, das Händeringen der Verzweiflung in das des Tragischen, die Verzerrungen des Gesichts beim Lachen in das des Komischen u. s. w. Erscheint beim Ausdruck die äußere Bewegung als extravagant, d. h. über das Maaß der ihr zum Grunde liegenden inneren Bewegung hinausgehend, so ist das eigentliche Wesen des Ausdrucks, d. i. die Identität des Aeußern mit dem Innern, aufgehoben, wir betrachten mithin in diesem Falle die Gebärde als etwas Ungebärdiges. Bleibt hingegen die äußere Bewegung allzumerklich hinter der inneren zurück, so erscheint uns die Gebärde als gar nicht zum Ausdruck beitragend, mithin als kalt, steif und ausdruckslos. Scheint es uns endlich, als ob die äußere Bewegung mit der inneren nicht im Causalzusammenhange und Einklange sei, so betrachten wir sie als unnatürlich, falsch, erkünstelt; entbehrt sie hingegegen jener formellen Moderation, welche die Rücksicht auf Convenienz und Sitte gebieten, so macht sie den Eindruck des Rohen, Plumpen, Ungeschlachten, Täppischen, Flegelhaften u. s. w. Tritt dies in zwar derber, aber harmloser, sich selbst vernichtender Weise auf, so wird es komisch; äußert es sich dagegen in sehr milder und rein-natürlicher, naiver Form, so kann es sogar als interessant und in gewissem Sinne graziös erscheinen, in jenem Sinne nämlich, in welchem das Alterthum den Aristophanes den ungezogenen Liebling der Grazien genannt hat. Vorzugsweise gefällig erscheint die Naivetät der Bewegungen bei jungen heranblühenden Mädchen; bei Knaben und Jünglingen fällt sie leichter ins Ungeschlachte; und wenn uns ein Tollpatsch nicht bloß lächerlich, sondern auch rührend erscheint, so fällt er nicht in die Sphäre des Rein-Schönen, sondern des Humoristischen.

2. Von denjenigen Manifestationen, die auf den kosmischen Formen des Makrokosmos, des Mikrokosmos und der Weltgeschichte beruhen.

a) *Makrokosmische Manifestationen.*

§. 267.

Auf natürlichem Wege stellt sich uns die Welt im Großen in den verschiedenen landschaftlichen Bildern dar, die wir von den verschiedenen möglichen Standpunkten aus in uns aufnehmen. Jedes dieser Bilder ist seiner Totalität nach ein Panorama und als solches eine Kreisfläche, auf welcher das Himmelsgewölbe als Halbkugel ruht und in welcher wir selbst den Mittelpunkt bilden. Also abgesehen von allem Inhalt zeigt sich uns das Universum stets in einer Figur, die dem Gesetz der Symmetrie entspricht und es fällt insofern in das Gebiet des Formell-Schönen. An jedem solcher

Bilder, sowie auch an solchen, die bloß den Kreisausschnitt eines Panorama bilden, unterscheiden wir nothwendig zwei Haupttheile, nämlich einerseits die Fläche der Erde, andererseits die Kuppel des Himmels, und wenn die erstere eine vollkommene Ebene z. B. eine unübersehbare Steppe oder Meeresfläche ist, macht es auf uns den Eindruck, als ob auch zwischen den Dimensionen dieser beiden Theile, d. h. zwischen dem verticalen Radius von unserem Standpunkte bis zum Scheitelpunkte des Himmels und der horizontalen Radien von unserem Standpunkte bis zum Horizont, das Verhältniß der Symmetrie bestände. Ist hingegen die Fläche keine vollkommene Ebene, sondern mit Bäumen, Gebäuden, Bergen oder sonstigen Erhöhungen, oder umgekehrt mit Thälern, Kesseln, Niederungen, Abdachungen oder sonstigen Vertiefungen versehen, so wird damit jenes Gleichmaaß von Himmel und Erde mehr oder weniger aufgehoben und zwar dergestalt, daß durch uns umgebende Erhöhungen die Erde, dagegen durch uns umgebende Niederungen der Himmel einen Zuwachs erhält. Sobald dies geschieht, scheidet sich uns die Höhe des ganzen Bildes (denn auch die waagerechte Dimension von unserem Standpunkte bis zum Horizont stellt sich dem Auge als vertical dar) nicht mehr in zwei gleiche Theile, sondern in einen größeren und einen kleineren Theil, es tritt also hier bereits wieder das Bedürfniß eines die Differenz in gewissen Schranken haltenden Proportionalgesetzes ein, und wenn diesem genügt ist, erscheint also das Bild seiner Haupteintheilung nach nicht mehr als ein symmetrisches, sondern als ein proportionales. Daß auch hier die proportionale Eintheilung uns eine größere Befriedigung gewährt als die symmetrische, erhellt daraus, daß allgemein Ansichten von Thälern auf Gebirge oder umgekehrt von Bergen in die Thäler schöner gefunden werden als solche, die uns die Ebenen bieten; daß aber umgekehrt die Höhemaaße des Himmels und der Erde nicht allzu sehr differiren dürfen, fühlen wir deutlich, wenn wir einerseits in engen Thälern oder engen Straßen stehen und nur noch ein schmales Streifchen Himmel über uns erblicken oder wenn wir uns andererseits auf allzu hohen, namentlich isolirten Berggipfeln oder Thurmspitzen befinden und die Erde fast zu einer bloßen Landkarte zusammenschrumpfen sehen. In beiden Fällen ist der Genuß kein rein-schöner mehr, sondern die Versenkung in die Anschauung des übermäßig größeren Theils führt uns in das Gebiet des Erhabenen, dagegen die Vertiefung in die Anschauung des daneben verschwindenden kleineren Theils kann mit dem Gefühl des Tragischen verbunden sein.

§. 268.

Die Beobachtung dieses Umstandes ist (vgl. §. 212) besonders wichtig für den Landschaftsmaler: denn sie giebt ihm einen Kanon für die dem Charakter des Bildes angemessene Bestimmung des Horizontes als der zwischen den beiden Haupttheilen der Totalhöhe des Bildes hinlaufenden Grenzlinie. Die Proportionalität kann sich aber hier auch noch in anderen Beziehungen zeigen, z. B. in der Untereintheilung der beiden Haupttheile, die am Himmel durch Wolkenschichten, Farbenabstufungen oder Sternbilder, auf der Erde

durch die verschiedenen Gegenstände, des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes bewirkt wird; ferner in dem Größenverhältniß der einzelnen die Landschaft bildenden Erscheinungen theils an sich, theils untereinander, in den Entfernungen zwischen den Hebungen nnd Senkungen, vorragenden Punkten und Einschnitten der Höhen- und Gebirgszüge, der Wälderrücken, der Häuserreihen u. s. w. kurz in Allem, wodurch sich das Ganze einer Gegend in einzelne Gruppen und Partien gliedert, ohne doch den einheitlichen Charakter eines Ganzen zu verlieren. Sobald einer Gegend diese proportionale Gliederung fehlt, gestaltet sie sich nicht für uns zu einem wirklich schönen Bilde und sie erscheint uns entweder als leer und eintönig, oder als bunt und zusammengewürfelt.

Einen noch höheren Grad der Schönheit aber erlangt sie, wenn ihre proportionalen Formen zugleich ausdrucksvoll und charakteristisch erscheinen, d. h. wenn sich in ihnen zugleich ein inneres Leben und Weben und ein eigenthümlicher Gestaltungstrieb, z. B. das Grünen und Blühen des Frühlings, der Pulsschlag der Elemente, der Hauch eines bestimmten Klimas, der Typus einer besonderen Bodenbeschaffenheit, Vegetation und Thierbildung, der Einfluß der die Natur cultivirenden und bebauenden Menschenhand, die Wirkung historischer Thatsachen und Entwicklungen 2c. zu erkennen giebt. Natürlich wirkt hiebei, wie zur Erzeugung der Schönheit überhaupt, neben den Formen auch der Farbenreiz in hohem Grade mit; wie sehr aber die Formen gleichwohl das Hauptsächlichste und Wesentlichste dabei sind, erhellt daraus, daß uns die Schönheit einer Landschaft auch schon durch farblose Kupferstiche, ja durch bloße Skizzen vergegenwärtigt werden kann, wenn auch natürlich nicht in gleich vollkommener Weise.

b) Mikrokosmische Erscheinungen.

§. 269.

Von noch weit größerer Wichtigkeit erscheint aber das Princip der formellen Schönheit im Gebiete der Einzelgebilde: denn die Individualisation beruht wesentlich auf der besonderen Art und Weise, wie irgend ein Quantum des Universums von allem Uebrigen abgegränzt wird, und jenachdem diese Abgränzung eine mehr oder minder vollkommene, sich in sich selbst nach einem einheitlichen Gesetz abschließende ist, nimmt auch das Individuum selbst eine höhere oder niedere Stufe auf der Stufenleiter der Einzelwesen ein. Daher gehören die mineralischen Gebilde nur der untersten Stufe an: denn ihre Formation erhebt sich, selbst in den Krystallen, nur selten über das Princip der strengen Regelmäßigkeit zu dem der Proportionalität und noch seltener zu dem eines wirklichen Ausdrucks empor, die Gesetzmäßigkeit stellt sich hier nur als ein äußerlich Angenommenes, auf der Oberfläche und am Umriß Haftendes, nicht als ein von Innen heraus Entwickeltes, sich selbst Bestimmendes dar; das Ganze trägt noch den Typus eines unfertigen, embryonischen, unfrei und unselbstständig im Schooße des Allgemeinen ruhenden Gebildes. Die nächst höhere Stufe nehmen die Pflanzen ein. Bei ihnen

zeigt sich umgekehrt die Formation als eine von Innen nach Außen treibende, radial von einem inneren Keimpunkte ausstrahlende, und zwar hält sie diesen Typus so entschieden und einseitig fest, daß selbst die Umrisse der Pflanzen nur durch eine Verflechtung und Verwebung, der vom Keime auslaufenden, mit jedem Schuß (Schößling, Sprößling) sich neu theilenden und so sich mehr und mehr verzweigenden und verästelnden linearen Fasern zu Stande kommen und daß die Pflanzen den Charakter dieser Entstehungsweise nicht bloß in der Totalität ihrer Erscheinung, sondern auch in ihren einzelnen Theilen, z. B. im innern Zellgewebe, in den Wurzeln, im Gezweig, in der Nervation und Auszackung der Blätter, ja selbst noch in den nicht selten eingekerbten Umrissen der Früchte zur Schau tragen, obschon die letzteren als die Anfangs- und Endgebilde der vegetabilischen Formation sich einerseits dem Typus der mineralischen, andererseits der animalischen Gebilde nähern. In welcher Weise hiebei zur Erzeugung der Schönheit die Beobachtung der Symmetrie mitwirkt, lehrt ein Blick auf den zum Grunde liegenden Typus der Zellen, Blätter, Blüthen, Früchte; ja es zeigt sich auch in der Totalität vieler Pflanzen, z. B. der Palmen, Cedern, Kugelakazien 2c., obschon sich hier bereits ein Ringen nach freierer Gestaltung geltend macht. Es spielt daher auch die Proportionalität im Pflanzenreich eine schon weit wichtigere Rolle als im Mineralreich, wir können sie, wie ich in meiner Proportionslehre (S. 337—380) nachgewiesen habe, im Bau der Zellen, der Wurzeln, des Gezweigs, der Blätter und Blattnerven, der Blüthen und Früchte in den mannigfachsten Formen als das gestaltende Princip wahrnehmen, ja die überraschende Uebereinstimmung der von Schimper und Braun entdeckten Regel, wonach die Zweige oder Blätter um den Stamm oder den Stengel herum gestellt sind, mit unserem Proportionalgesetz spricht dafür, daß das ganze schußartig vor sich gehende Wachsthum der Pflanzen in der fortgesetzten Verwandlung eines Minor in einen Major oder in der successiven Aneinanderreihung verhältnißmäßiger Triebe seinen Grund hat. Und wie die Proportionalität, so gelangt auch der Ausdruck in der Pflanzenwelt zu weit höherer Bedeutung: denn es lassen sich hier deutlich die Zustände der Frische, Gesundheit, Jugendlichkeit von denen der Mattigkeit, Krankhaftigkeit und des Alters unterscheiden, ja es blicken uns aus ihnen schon die Träume einer schlummenden Psyche entgegen. Vgl. §. 182.

§. 270.

Zur höchsten Entfaltung gelangt aber das Prinzip der formellen Schönheit im Gebiet der animalischen Welt: denn hier ist zwar auch, wie bei den Pflanzen, die Formation eine von Innen nach Außen sich entwickelnde, aber sie zeigt uns diesen Proceß nicht sowohl in seiner Entstehung, sondern in seiner Vollendung, sie geht darauf aus, uns nicht das radiale Gerüst und lineare Gewebe ihrer Formenbildung, sondern die daraus hervorgegangene Gestalt der Umrisse und der Oberfläche zur Anschauung zu bringen, so jedoch, daß aus dem Aeußern zugleich deutlich das Innere herausblickt und daß das innerlich pulsirende Leben sich nicht bloß als Wachsthum, sondern als

freie Bewegung der ganzen Figur zu erkennen giebt. Zwar auf den niederen Stufen der Thierwelt gelangt dieser Trieb zunächst nur in sehr unvollkommener Weise zur Realisation und daher begegnen wir hier entschiedenen Mißbildungen, indem sich bald, wie in den Mollusken, der Trieb zur Ausbildung des Umrisses, bald, wie in den Insecten, der Drang zur Gestaltung des Gerüstes in einseitiger und übertriebener Weise geltend macht. Jedoch auch von diesen Sphären ist die Production des Schönen nicht ausgeschlossen, obschon hier das Schöne mehr in den Erzeugnissen, welche die Thiere von sich ausscheiden oder als äußeres Zubehör an sich ausbilden, als an den Thieren selbst haftet, indem z. B. die an sich haltlosen Weichthiere die fast mineralischen Schalen, Muscheln, Perlen ꝛc., dagegen die skelettartigen Insecten die fast vegetabilischen Gewebe ihrer Wohnungen oder Flügeldecken bilden. Mit jeder Stufe aufwärts gelangt die Ineinsbildung des Innern und Aeußern zu immer größerer Vollendung, bis endlich in und mit der Menschengestalt der Gipfel der Individualisation, die Realisation der der Mikrokosmosbildung vorschwebenden Idee erreicht wird. Daher manifestirt sich auch in der Menschengestalt die innigste Harmonie der Einheit und Mannigfaltigkeit nicht bloß nach dem Princip der Symmetrie, sondern auch nach dem der Proportionalität und des Ausdrucks, und der Mensch gilt daher mit Recht als der Schlußstein der Schöpfung, während er zugleich der Ausgangspunkt einer neuen Schöpfung, der Weltgeschichte, ist. Vgl. §. 185, Anm.

c) Weltgeschichtliche Erscheinungen.

§. 271.

Die weltgeschichtlichen Erscheinungen sind Thätigkeiten oder Handlungen, die entweder vom Menschen selbst ausgehen oder vom Menschen erlitten und reflectirt werden. Der eigentliche Grundcharakter der Weltgeschichte ist daher mehr praktischer und ethischer, als ästhetischer Natur. Dennoch ist auch das Gebiet der Thaten und Ereignisse eine unerschöpfliche Quelle des Schönen, und obwohl die Mehrzahl der hierher gehörigen und über das Gewöhnliche sich erhebenden Erscheinungen in das Gebiet des Tragischen oder Komischen fällt, so gehören doch nicht wenige auch der Sphäre des Formell-Schönen an. Soll eine einzelne Handlung oder auch ein Gewebe von mehreren Handlungen als formell-schön erscheinen, so muß sie einerseits ein in sich geschlossenes Ganzes bilden, andererseits in ihrer Entwicklung einen mehr oder minder regelmäßigen Verlauf haben.

Die erste dieser beiden Bedingungen erfüllt sie dadurch, daß sie uns einen entschieden hervortretenden Anfangs- und einen ebenso entschieden markirten Endpunkt zeigt und daß sich Anfangs- und Endpunkt in Einem Punkte zu berühren scheinen. Bei dem unendlichen Causalzusammenhange, der die ganze Weltgeschichte von der dunkelsten Vergangenheit bis in die dunkelste Zukunft hinein durchdringt, läßt sich genau genommen von dem Anfange und Ende einer Handlung gar nicht reden: denn wie weit wir sie auch rückwärts oder vorwärts verfolgen mögen, wir werden dort jedem scheinbar

ersten Moment noch ein Früheres vorangehen und hier jedem scheinbar letzten Moment noch ein Späteres nachfolgen sehen. Hiedurch wird jedoch die Erfüllung jener Voraussetzungen nicht unmöglich gemacht: denn da wir es bei der ästhetischen Betrachtung der Dinge nur mit dem Schein, nicht mit dem Sein zu thun haben, so sehen wir von jener unendlichen Continuität der Bewegung ab, und betrachten denjenigen Moment einer Handlung als ihren ersten, in welchem ein auf einen bestimmten Zweck gerichtetes Bestreben zuerst bemerkbar in die Erscheinung tritt, und umgekehrt denjenigen als ihren letzten, in welchem wir entweder den Zweck dieses Strebens vollständig erreicht oder die Erreichung für immer unmöglich gemacht sehen. Je nachdrücklicher und unverkennbarer sich diese beiden Momente von den übrigen Momenten unterscheiden, um so entschiedener werden sie sich natürlich auch als Anfangs- und Endpunkte einer nicht ganz gewöhnlichen Handlung darstellen, und je klarer und deutlicher sie uns beide das bewegende Princip derselben, d. i. die den Zweck bildende Idee, zum Bewußtsein bringen, um so eher werden uns Anfangs- und Endpunkt als ein und derselbe Punkt erscheinen und um so mehr wird sich die Handlung als eine sich in sich selbst abschließende manifestiren. Daher sind Handlungen feierlicher Art, z. B. ein Gottesdienst, eine Einweihung, eine Huldigung u. s. w., sofern sie mit irgend einem unverkennbaren Ceremoniell begonnen und beschlossen zu werden pflegen, eher der formellen Schönheit fähig, als solche, die sich aus dem alltäglichen Leben entwickeln und welche oft, man weiß nicht wie und wo beginnen und ebenso unmerklich wieder zu Ende gehen. Von der anderen Seite aber eignen sich gerade Handlungen der letzteren Art vorzugsweise zur künstlerischen Behandlung, weil sie durch den das Kunstwerk umschließenden Rahmen ohnehin vom gewöhnlichen Leben abgegränzt werden und außerdem mehr Gelegenheit zur allmäligen Steigerung des Effects geben und minder stereotyp in ihrem Verlauf sind. — Die Forderung, daß der Anfangs- mit dem Endpunkt identisch erscheine, kann eine Handlung nicht bloß dadurch erfüllen, daß sie zuletzt ihren Zweck erreicht, sondern auch dadurch, daß ihr die Erreichung desselben unmöglich gemacht wird; der Abschluß einer Erscheinung zu einem Ganzen kann daher nicht bloß auf positivem, sondern auch auf negativem Wege erfolgen. Der Idee des Formell-Schönen entspricht es jedoch mehr, wenn das Erstere der Fall ist, d. h. wenn im letzten Momente der Handlung die Idee nicht bloß für das Subject oder für das Absolute, sondern am Object selbst zur Präsenz gelangt. Handlungen, die den Eindruck des Rein-Schönen machen sollen, werden daher mit erwünschten und erfreulichen Ereignissen, z. B. mit einer Hochzeit, der Besiegung eines Feindes, einer Versöhnung, einem Friedensschluß, der Erwerbung einer Ehrenstelle, eines Lebensunterhalts u. s. w. schließen müssen.

§. 272.

Hiemit ist jedoch nur der ersten der obgenannten Bedingungen Genüge gethan; außerdem ist erforderlich, daß der zwischen Anfang und Ende liegende Verlauf der Handlung die Anschauung einer symmetrischen, proportio-

nalen und charakteristischen Gliederung gewähre. Dies wird auf folgende Weise erreicht. Jede Handlung besteht in einer Anwendung von Mitteln, durch die man ein Bestreben zu realisiren sucht. Sind diese Mittel sofort zur Hand und kann durch sofortige Anwendung derselben die Realisation des Bestrebens auf der Stelle erfolgen, so hat die Handlung gar keinen Verlauf oder einen so einfachen, kurzen, daß ihr, um eine formell-schöne Erscheinung zu bilden, die Mannigfaltigkeit und das Maaß einer mittleren Größe fehlt. Die Handlung kann also nur in dem Falle einen Verlauf haben, wenn sich der Realisation des ursprünglichen Bestrebens Schwierigkeiten in den Weg stellen, d. i. wenn dem strebenden Element ein widerstrebendes Element entgegen tritt und zwischen beiden Elementen eine Collision und mit dieser ein Kampf oder Conflict entsteht, welcher ausgekämpft sein muß, ehe die Realisation des ursprünglichen Strebens erfolgen kann.*) In jeder Handlung, die sich schön formiren soll, müssen also nothwendig zwei einander entgegengesetzte Elemente vorhanden sein; diese beiden Elemente, welche gleichsam den beiden Seiten einer Figur entsprechen, müssen aber nothwendig zu einander in einem gewissen quantitativen, dynamischen Verhältnisse stehen, und dieses Verhältniß wird darüber entscheiden, ob die Handlung als formell-schön erscheint oder nicht. Als formell-schön kann sie nämlich nur dann erscheinen, wenn jenes Verhältniß dem Princip der Symmetrie oder der Proportionalität entspricht, d. h. wenn die beiden Elemente einander als gleich oder nur so weit von einander verschieden erscheinen, daß eine Ausgleichung dieser Verschiedenheit durch das beide umfassende Ganze erfolgen kann, d. h. wenn das Uebergewicht des Größeren über das Kleinere nicht größer ist, als das Uebergewicht des Ganzen über das Größere. Beide Verhältnisse, das symmetrische und das proportionale, sind innerhalb einer Handlung, die mit einer Realisation des ursprünglichen Bestrebens schließen soll, nicht bloß möglich, sondern sogar nothwendig, beide können aber natürlich nicht zu gleicher Zeit stattfinden, und hieraus folgt, daß zwischen ihnen ein Wechsel, ein Hin- und Herschwanken stattfinden muß. Bestände nämlich zwischen beiden Elementen von Vornherein ganz entschieden das Verhältniß des Gleichmaaßes, oder hätte eins der beiden Elemente dem andern gegenüber ganz entschieden das Uebergewicht: so wäre überhaupt kein Bewegung, kein Kampf zwischen ihnen möglich; das Verhältniß zwischen beiden besteht also darin, daß bald das eine, bald das andere das stärkere zu sein scheint, woraus folgt, daß inmitten des Processes, in welchem das Uebergewicht von dem einen zum anderen übergeht, auch ein Moment bestehen muß, in welchem sich beide gleich sind. Dieser Wechsel kann sich im Verlauf einer Handlung öfter wiederholen; soll jedoch die Handlung den Charakter der Einheit

*) Aristoteles, Poet. 7, drückt sich hierüber so aus: „Die genügende Begränzung der Größe (einer Handlung) ist die, bei der nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit der nach einander geschehenden Begebenheiten der Uebergang von Unglück zu Glück oder von Glück zu Unglück geschehen kann."

tragen, so darf er nur einmal stattfinden, wenigstens muß ein Wechsel als der Hauptwechsel erscheinen und die übrigen dürfen nur eine untergeordnete Bedeutung haben. Hieraus aber folgt, daß jede einheitliche Handlung nothwendig aus zwei Haupttheilen bestehen muß, nämlich erstens aus einem aufsteigenden, in welchem das strebende Element als schwächer, das widerstrebende als stärker erscheint, und aus einem absteigenden, in welchem umgekehrt die schwächere Kraft auf Seiten des widerstrebenden, die stärkere und endlich siegende Kraft hingegen auf Seiten des strebenden Elements ist. Der zwischen dem aufsteigenden und absteigenden Theile liegende Punkt, in welchem beide Elemente als gleich stark erscheinen, ist mithin der Gipfel oder Culminationspunkt der Handlung oder derjenige Moment, in welchem sich der Kampf entscheidet und wendet, d. i. die Krisis oder Katastrophe des Conflicts.*) Je nach der Lage dieses Punktes kann die Zeitdauer beider Theile einander gleich und ungleich sein; im Allgemeinen aber wird öfter das letztere Verhältniß und zwar in der Weise stattfinden, daß die aufsteigende Partie die längere, die absteigende dagegen die kürzere ist: denn naturgemäß nimmt die Erklimmung eines Gipfels mehr Zeit und einen größeren Aufwand von Kräften für sich in Anspruch als das Wiederhinabsteigen. Andererseits darf aber die Ungleichheit beider Theile wieder keine allzu große sein, wenigstens nicht in der formell-schönen Handlung, weil in dieser das widerstrebende Element nicht ganz und gar vernichtet, sondern nur in seine Gränzen zurückgewiesen, d. h. zum Minor herabgedrückt wird, was sich nicht auf dem Wege eines allzu kurzen Processes erreichen läßt. Die befriedigendste Eintheilung der ganzen Handlung durch die Katastrophe wird also wiederum diejenige sein, welche unserem Proportionalgesetz entspricht, sie wird mithin in fünfactigen Dramen am besten an das Ende des dritten Actes verlegt.**)

§. 273.

Fordert das Gesetz der Einheit, daß in der Handlung nur ein Hauptculminationspunkt stattfinde, so verlangt hingegen das Gesetz der Mannigfaltigkeit, daß jeder der beiden Haupttheile eine ähnliche Gliederung wie die ganze Handlung erhalte, ja, daß auch die Unterabtheilungen in ähnlicher

*) Aristoteles (Poet. 6) gebraucht in ähnlichem Sinne das Wort „Peripetie", die er selbst für die „Umwandlung der Handlung in ihr Gegentheil" und für eins der wesentlichsten Momente des Drama's erklärt.

**) Eine nähere Erörterung dieses Gedankens giebt Dr. Kühne in der „Europa" 1854, Nr. 98, mit besonderer Beziehung auf die Architektur der Shakspeare'schen Dramen. Carrière in seiner neuesten sehr interessanten Schrift „Das Wesen und die Formen der Poesie" (1854) sagt hierüber Folgendes: „Die durch die Idee vermittelte organische Einheit des Drama's verlangt eine entsprechende äußere Composition, das Werk muß ein Ganzes sein. Für ein Ganzes verlangt schon Aristoteles Anfang, Mitte und Ende; es soll demnach im Drama nach der Exposition der Charaktere und Verhältnisse ein Knoten geschürzt und ein Conflict herbeigeführt und dieser dann gelöst werden. So wölbt die Dichtung sich zu einem Höhepunkt empor

Weise sich gestalten. Zufolge der hieraus sich entwickelnden untergeordneten Katastrophen erscheint die aufsteigende Bewegung nicht als eine ununterbrochen aufsteigende, noch auch die absteigende als eine stetig im Sinken begriffene, sondern in jener werden die Hebungen durch Senkungen, in dieser die Senkungen durch Hebungen unterbrochen, dergestalt, daß das strebende Element schon im ersten Theil die Hoffnung erweckt, als ob es im Kampfe siegen würde, im zweiten Theil aber, nach schon bestandener Krisis, aufs Neue unterliegen zu wollen scheint. Wir sehen also, daß diejenigen Eigenschaften einer Handlung, wodurch ihre Verwicklung und Entwicklung, ihre Spannung und Lösung das Gepräge der formellen Schönheit erhält, auf das Innigste mit dem Princip der Symmetrie und Proportionalität zu-

---

und steigt zu einem befriedigenden Schluß wieder herab. Man hat jenen Umschwung, den Aristoteles im Glückswechsel des Helden erkannte, nach ihm Peripetie genannt, und Shakspeare, der scheinbar regellose, weiß dieselbe auch äußerlich in die Mitte der Stücke zu legen. Dies hat Gervinus zuerst hervorgehoben. In Othello stehen die Worte, bei denen sein Glück auf der Spitze steht (Excedent wretch. Act. III, 3), wie abgezirkelt in der Mitte des Stücks. So der Tod des Polonius im Hamlet, die Erscheinung von Banco's Geist im Macbeth, der Ausbruch des Wahnsinns im Lear. Im Coriolan steigert sich der Haß und Kampf zwischen ihm und den Tribunen bis dahin, daß sie ihn Verräther nennen; und gerade der Zorn über diesen Vorwurf treibt ihn, um sich zu rächen, zum Verbrechen des Kampfs gegen das eigne Vaterland. Die Peripetie dieses Stücks nennt denn auch Hettner eine unnachahmlich große. In Schillers Maria Stuart wird das Zwiegespräch der Königinnen, das die Versöhnung bringen sollte, zum Ausbruche des tödtlichen Gegensatzes. Im Wallenstein ist das Werden des Entschlusses die aufsteigende Hälfte; im Moment desselben verbietet der Held der Gräfin Terzky zu frohlocken, und erwartet, daß der Rache Stahl auch schon für seine Brust geschliffen ist. Die Niobefreude Isabella's über ihr Mutterglück steht ebenso in der Mitte der Braut von Messina. Wunderbar groß ist in dieser Beziehung auch der Plan zum Demetrius, ein Beweis, wie Schiller noch in aufsteigender Bahn ging. Demetrius ist glücklich und siegreich im guten Glauben an sein Recht, auf der Höhe des Glücks erfährt er, daß er des Zaren Iwan Sohn nicht ist, und indem er dadurch den Glauben an seine Sache verliert, die einfache Klarheit seines Geistes im Zweifel gebrochen wird und er nun selbstsüchtig und mißtrauisch zu tyrannischen Maßregeln greift, bereitet er sich von jenem Wendepunkt an selber den Untergang. Die Peripetie im „Leben ein Traum" ist Sigismunds tiefsinniger Monolog am Schluß des zweiten Acts." — Die Abweichung dieser Ansicht von der unserigen ist nur scheinbar. Die Krisis selbst hat natürlich auch wieder einen Verlauf und nimmt mithin einen gewissen Zeitraum der ganzen Handlung für sich in Anspruch, an dem sich wieder ein Anfangs-, Mittel- und Endpunkt unterscheiden lassen. Carrière faßt von diesen vorzugsweise den Anfangspunkt ins Auge und dieser liegt allerdings naturgemäß in der Mitte des dritten Acts; ich hingegen halte mich auch hier wieder an den Mittel- oder Gipfelpunkt und dieser hat seine beste Lage am Ende des dritten Acts. Dieser Punkt ist zugleich der der höchsten Ungewißheit und Spannung, es ist der, wo wir fragen: welche Partei wird siegen; es ist der Wendepunkt inmitten der Wendung selbst, ehe man noch weiß, welche Richtung die zum Schluß führende sein wird. In Othello z. B. ist die Krisis bis zum Ende des dritten Acts dadurch, daß Desdemona durch ihre Bitten für Cassio Othello's Argwohn nährt, noch fortwährend in der Steigerung begriffen. Vgl. Proportionslehre S. 445 fg.

sammenhängen; diejenigen Eigenschaften aber, in denen sie hierüber hinausgeht, ohne doch jene wesentlich zu verletzen, lassen sie als charakteristisch und ausdrucksvoll erscheinen.

Das Charakteristische einer Handlung beruht im Allgemeinen darin, daß sie in dem Zweck, der durch sie erreicht werden soll, in den Mitteln, die dabei angewandt werden, in den Elementen, welche mit einander kämpfen, so wie in der ganzen Art und Weise, wie sich der Kampf entwickelt, deutlich die besondere Zeit- und Lebenssphäre, welcher sie angehört, erkennen läßt, also mit Entschiedenheit den Stempel einer privaten oder öffentlichen, einer politischen oder kirchlichen, einer antiken, mittelalterlichen oder modernen, einer im Orient oder im Occident, in diesem oder jenem Volke spielenden Handlung trägt, außerdem aber noch etwas ganz Besonderes, nur ihr Eigenthümliches besitzt, wodurch sie sich von allen übrigen Handlungen unterscheidet. Eine Handlung, der das charakteristische Gepräge fehlt, erscheint als eine gemeine, triviale; eine solche hingegen, in welcher das Charakteristische in solchem Uebermaaß vorhanden ist, daß dadurch ihre Symmetrie und Proportionalität zerstört wird, macht den Eindruck des Frappanten oder Pikanten, Staunen- oder Verwunderungerweckenden und sie gehört als solche schon nicht mehr dem Gebiet des Rein-Schönen, sondern dem Reizenden oder Erhabenen, dem Komischen oder Tragischen an.

II. Ueber das Komische.

§. 274.

Das Komische oder das Lächerliche — zwei Begriffe, welche sich nur dadurch unterscheiden, daß das Lächerliche einen natürlichen, das Komische einen künstlerischen Ursprung hat, jenes also in das Gebiet des Naturschönen, dieses in die Sphäre des Kunstschönen gehört — ist von allen Modificationen des Schönen diejenige, welche den Aesthetikern am meisten zu schaffen gemacht hat. Schon Jean Paul sagt, das Lächerliche habe von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen hineingehen wollen, ausgenommen unwillkührlich; und in der That ist es eine Materie wie Quecksilber, so daß man es keinen Augenblick auf einen Haufen sammeln und noch weniger in bestimmte Gränzen einschließen kann: denn es findet auch die feinsten offenen Stellen und entwischt Dem, der es fassen will, nicht nur unter den Händen, sondern sogar in den Händen; ja es schrumpft, je nachdem es sich in wärmerer oder kälterer, in mehr oder minder behaglicher Atmosphäre befindet, wie ein Fuß im Winter, ebenso leicht zusammen, als es, wie ein Fuß im Sommer, sich ausdehnt und anschwillt, so daß ihm der Definitionsschuh bald zu weit sitzt und bald zu enge. Trotzdem haben die Definitionsschuster sich alle mögliche Mühe gegeben, den rechten Leisten zu finden, bis jetzt aber kaum mehr damit geleistet, als wieder etwas Lächerliches — für jeden neuen Schuster nämlich. Es sollte daher fast wunderlich erscheinen, daß immer wieder neue Versuche

gemacht werden, das neckische, possierliche Spitzmäuschen, das sich bisher noch von Keinem hat fangen und festhalten lassen, in die Falle zu locken, wenn nicht überall gerade in der Schwierigkeit der größte Reiz läge und Jeder zu sich das — Andern freilich wiederum leicht komisch erscheinende — Vertrauen hegte, er wisse die Sache schlauer anzufangen als alle Vorgänger und werde sich endlich als privilegirter Kammerjäger und ächter Rattenfänger von Hameln den ridiculus mus, an dem schon so manche Berge in Geburtswehen gelegen, auf ewig zum Gefangenen und Leibeigenen machen. In dieser Zuversicht und Siegesgewißheit haben denn auch fast Alle, die bisher auf den Begriff des Komischen Jagd machten, ihr Müthchen zunächst an den mit leerer Tasche von derselben Jagd heimkehrenden Schützen zu kühlen gesucht und sie nicht minder, wie das Lächerliche selbst, zur Zielscheibe ihrer Jagd- und Lachlust gemacht, ohne sich's kümmern zu lassen, daß man über kurz oder lang mit ihnen nicht besser umspringen werde. Auch wir wollen uns daher alle Bedenken wegen einer in der Zukunft auf uns lauernden Nemesis aus dem Sinne schlagen und auf die Gefahr hin, von unsern Hintermännern ein Gleiches zu erleiden, unsere respectablen Vordermänner als „dramatis personae“ dem Komödienzettel des „Lustspiels der Irrungen“ einverleiben, unbeschadet der Hochachtung, die wir sonst vor ihnen hegen.

§. 275.

An der Spitze steht der große Peripatetiker Aristoteles, der von dem Lächerlichen sagt, es sei ein Falsches oder Häßliches, was weder Schmerz erzeuge noch Verderben bringe.*) Gewiß trifft dies in gar vielen Fällen zu, aber nicht immer. Was keinen Schmerz erzeugt, braucht darum noch kein Lachen zu erwecken, und was kein Verderben bringt, braucht darum noch nicht als ein Ergötzliches zu erscheinen — wir kämen ja auch sonst wahrhaftig keinen Augenblick aus dem Weinen oder Lachen heraus! Wer lacht z. B. über die unschuldigen Schreibfehler, die ein Kind, oder über die unverfänglichen Druckfehler, die ein Setzer macht, wenn nicht etwa ein gewisses Etwas hinzukommt, wodurch sie lächerlich werden, wie z. B. beim Mißgriff jenes Setzers, der in dem Verse: „Ein Pereat den Drückern von den Druckern!“ für das „von“ ein „und“ griff und dadurch sich selbst oder wenigstens seinen nächsten Collegen ein Pereat brachte und noch dazu als Lebehoch zum Jubiläum der Buchdruckerkunst! — Die Erklärung des Aristoteles trifft also den eigentlichen Kern des Komischen noch nicht, sie ist somit selbst ein Falsches, jedoch weder ein besonders schmerzliches, noch verderbliches — entspricht mithin ganz ihren eignen Bestimmungen. Ist sie nun darum schon ein Lächerliches? Ich denke nicht, oder man müßte denn das Lächerliche darin finden, daß die Erklärung des Peripatetikers wirklich eine — peripatetische, d. h. nicht Stand haltende ist.

*) Aristot. poet. 5. „*Ἡ κωμῳδία, ἐστὶν μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.*

Kant — um uns nicht nach Art des Fallstaff an längst abthanen Rittern wie Cicero, Home, Batteux, Shaftesbury, Prinstley, Beattie, Meiners, Sulzer, Büsching, Feder, Eschenburg u. s. w., die sämmtlich dem Lächerlichen zum Opfer gefallen sind, noch einmal zu vergreifen — Kant also sagt, das Lächerliche entstehe durch die plötzliche Auflösung einer Erwartung in Nichts. Diese Definition klingt wirklich, als könnte man etwas davon erwarten; trotzdem wird sie sich sogleich vor unsern Augen in ein Nichts auflösen und dadurch in sich selbst das schlagendste Beispiel für ihre Richtigkeit und — Nichtigkeit geben. Denke man sich z. B., der liebeschmachtende Liebhaber in Schiller's „Erwartung" hätte sich, „nachdem er Stundenlang auf das Knarren des Pförtchens, auf das Klirren des Riegels" 2c. geharrt, zuletzt mit einem plötzlich anlangenden Entschuldigungsbriefe den Mund wischen müssen — würde er da gelacht haben? Ich glaube schwerlich, und auch wir nicht über ihn — vorausgesetzt, daß wir wirklich an ihm Theil genommen und mit ihm gewartet haben. Ich gehe aber noch weiter und behaupte: Lächerlich kann es auch sein, wenn sich da, wo wir nichts erwarten, plötzlich ein Etwas einstellt. Gewiß hat der heilige Petrus schon lange nicht mehr darauf gewartet, von einem süßen Fräulein einen Kuß zu bekommen. Wenn sich nun aber trotzdem ein solches Fräulein, das er nicht in den Himmel lassen will, plötzlich entschließt, ihm in conspectu omnium, wenigstens Angesichts aller Heiligen, einen zu geben — wird er da weinen? Nein, ich meine, lachen wird er und alle Heiligen mit ihm, und zwar um so herzhafter, je herzhafter der Kuß ist. Und so denkt auch Ludwig Wihl darüber, der die Geschichte in Verse gebracht hat, denn er schließt sein Gedicht:

D'rob lachten alle Heil'gen sehr;
Der heil'ge Petrus doch noch mehr.

Also mit dem Kantischen Nichts ist es nichts — obschon sich späterhin zeigen wird, daß das Nichts im Komischen allerdings eine wichtigere Rolle spielt, als man von einem Nichts erwarten sollte.

Schiller sieht den Grund des Komischen in der Herabziehung eines Gegenstandes unter die Wirklichkeit. Es giebt nun aber viel Lächerliches auch in der Wirklichkeit selbst, und das ächt Komische außer der Wirklichkeit, z. B. Sir John Falstaff, steht in seiner Art ebenso hoch über der Wirklichkeit als die ächtesten Kinder der tragischen Muse, z. B. die Jungfrau von Orleans. Also auch Schiller reicht an die wirkliche Höhe des Komischen nicht hinauf und hat es daher — komisch genug nach seiner Erklärung — unter die Wirklichkeit herabgezogen.

§. 276.

Solger sagt: Komisch ist, wenn sich die Idee des Schönen ganz in die Zufälligkeit und Beziehungen des gemeinen Lebens verliert und wenn sich die Idee auf diese Weise durch das gemeine Leben in der Existenz erhält. So gefaßt würde jede komische Figur, z. B. der verstopfte Blepyros des Aristophanes, „dem eine Holzbirn' eingesperrt den Nahrungsgang", oder der

Bediente in Prutz' „Politischer Wochenstube", den ewig wurmt „die nicht gefress'ne Leberwurst", eine Repräsentation der durch das gemeine Leben in der Existenz gehaltenen Idee sein, und die Solger'sche Idee des Komischen, sofern sie durch diese im gemeinen Leben wurzelnden Beispiele in der Existenz erhalten wird, empfiehlt sich uns also als eine ächt komische Erscheinung.

Schelling, Schlegel und Hegel — und schon diese Tripleallianz fällt in unser Gebiet — fassen das Komische als „die Darstellung der idealen unendlichen Freiheit, also des negativen unendlichen Lebens oder der unendlichen Bestimmbarkeit und Willkühr" oder auch als „die unendliche Willkühr der Subjectivität, die alles Objective und ihr eignes Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber vollkommen ruhig und ihrer selbst gewiß bleibt." Man muß zugeben, daß kein Titelchen Falsches an dieser Bestimmung ist; aber es ist überhaupt zu wenig dran. Ist jedes komische Object nothwendig ein Subject? Und wenn z. B. dem aristophanischen Sokrates, als er eben mit astronomischen Beobachtungen beschäftigt ist, eine Eidechse in den offenen Mund schmeißt, oder wenn der kreuzbrave, kerngesunde Sportelschreiber in den „Deutschen Pickwickiern", als er gemüthlich ein kleines Räuschchen ausschläft und seinen Posterioribus dabei den Genuß der kühlenden Morgenluft freigiebt, urplötzlich das seinem kranken Zimmernachbar zugedachte Lavement empfängt und dabei nichts weniger als vollkommen ruhig und seiner selbst gewiß bleibt: kann man da sagen, daß eine unendlich willkührliche Subjectivität durch sich selber ihr Handeln in Widerspruch bringt und trotzdem ihre Ruhe und Selbstgewißheit behaupte? — Die drei in ridiculo Verbrüderten werden dies nicht beweisen können; und gleichwohl halten sie sämmtlich, wenn auch nicht den deutschen Boz, doch den griechischen Aristophanes für den Meister der ächten Komik und bringen dadurch ihre eigne Behauptung mit sich in Widerspruch, ohne sich deßhalb in ihrer Ruhe und Sicherheit stören zu lassen. Wenn sie dadurch nicht selbst zu komischen Subjecten werden, haben sie's nur ihrer eignen Definition zu verdanken.

Schnurstracks entgegengesetzter Ansicht ist St. Schütz, denn dieser sagt: „Das Komische ist eine Wahrnehmung oder Vorstellung, welche nach Augenblicken das dunkle Gefühl erregt, daß die Natur mit dem Menschen, während er frei zu handeln glaubt oder strebt, ein heiteres Spiel treibt, wodurch die beschränkte Freiheit des Menschen in Beziehung auf eine höhere verspottet wird"; oder „Das Komische ist das in und bei der Freiheit des Menschen sichtbar werdende Spiel der Natur mit dem Menschen." Ihm also ist das Komische nicht das Widerspiel, in welches die freie Subjectivität mit sich selbst, sondern in welches sie mit der Natur geräth, und hiefür möchte der mit der Eidechse in Widerspiel gerathene Sokrates ein schlagendes Exempel sein, ja vielleicht auch der die Freiheitsgelüste seiner Posteriora so arg büßende Sportelschreiber, wenn anders der in der Physiognomik der Posteriora nicht hinlänglich bewanderte Bader sich's gefallen läßt, für ein bloßes Naturphänomen zu gelten. Aber muß denn beim Komischen ein solches Naturspiel immer mit im Spiele sein? Ist nicht z. B. auch

jener Wiener komisch, der auf einer Reise von Wien nach Prag gemäß dem im Postwagen angeschlagenen Reglement, daß die Passagiere von Station zu Station die Plätze wechseln sollen, gewissenhaft von Nr. 1 auf Nr. 2, vom bequemen Eckplatz auf den unbequemen Mittelplatz, aus dem Fond auf den Rücksitz, aus dem Innern in die Schoßkelle rückt und in ordnungsmäßiger Abstufung alle sechszehn Plätze durchsitzt, trotzdem daß er auf der ganzen Fahrt der einzige Passagier ist? Und wo ist hier das Spiel, das die Natur mit ihm treiben soll, wenn nicht etwa ein oberpostamtliches Reglement oder die respectvolle, keine Drehung und Deutelung des Gesetzes sich erlaubende Gewissenhaftigkeit eines Staatsbürgers-comme il faut als puck- und koboldartige Naturgewalten angesehen werden sollen? — Und ist denn das Spiel, welches die Natur mit dem Menschen treibt, stets und nothwendig ein lächerliches? Fühlt sich nicht Herr Schütz selbst genöthigt, es als ein „heiteres" zu bezeichnen, was etwa so viel sagen will als ein „lachenerweckendes", „komisches?" Ist er also nicht naiv genug, um wie die Kinder zu sagen: das Lächerliche ist das Spiel, welches die Natur mit dem Menschen treibt, vorausgesetzt, daß dieses Spiel — lächerlich ist? Und kann man diese Naivetät nicht auch als ein Spiel ansehen, welches die Natur mit Herrn Schütz gespielt hat?

Als ein weit besserer Schütz als Schütz hat sich Jean Paul dem Komischen gegenüber erwiesen: denn er hat wirklich tief ins Schwarze hineingeschossen, so daß der Hanswurst in seiner ganzen Lächerlichkeit hinter der Scheibe vorgesprungen ist. Er sagt: das Lächerliche ist das unendlich Kleine, das umgekehrte Erhabene, oder, wie er sich selbst darüber noch näher erklärt, das Unverständige, insofern es zur sinnlichen Anschauung kommt und von uns unseren Verstand geliehen erhält. — Das diesen Bestimmungen Entsprechende wird in der That in der Mehrzahl der Fälle ein Lächerliches sein — aber immer und nothwendig? Kann nicht ein derartiger Unverstand unter Umständen auch als etwas höchst Aergerliches und Unwillen erregendes erscheinen, und zwar um so mehr dann, wenn wir ihm unseren Verstand leihen und etwas Verständiges von ihm erwarten? Jean Paul hat also zwar den Hanswurst glücklich hervorgeholt; aber mit dem Hanswurst ist zugleich seine antipodische Namensschwester, die Bratwurst, vorgesprungen, welche den Schützen bekanntlich als das Signal des glücklich getroffenen Nichts gilt. Der Schuß dieses Scharfschützen war also nicht bloß ein Schuß ins Schwarze, sondern auch ins Blaue hinein.

§. 277.

Alle die hier, freilich nur um getroffen zu werden, vor unserem eigenen Schießstande vorübergeführten Definitionen stimmen mit Ausnahme der Solger'schen darin überein, daß sie mehr die Ergebnisse eines besonderen Raisonnements oder der empirischen Beobachtung als die Früchte einer strengeren philosophischen Speculation sind, namentlich macht sich an allen der Mangel fühlbar, daß durch sie das Verhältniß des Komischen zum Schönen überhaupt und zu den anderweitigen Arten des Schönen entweder gar nicht

oder nur in sehr unzureichender Weise festgestellt und mithin seine eigentliche Bedeutung im Gebiete des Aesthetischen nicht gehörig ins Klare gebracht wird: denn selbst Hegel kommt auf den Begriff des Komischen erst ganz am Ende seiner Aesthetik, nämlich da, wo er von der dramatischen Poesie handelt, zu sprechen, gerade als ob es nur in dieser Sphäre, und nicht auch im Lyrischen und Epischen, so wie in den übrigen Künsten, ja — wenngleich nur als Lächerliches — auch innerhalb des natürlichen Lebens zu finden wäre.

Anders die neueren Aesthetiker, die das Komische einer besonderen Untersuchung unterworfen haben, namentlich Weiße, Ruge, Vischer und Bohtz: denn sie stellen sich sämmtlich die Aufgabe, das Komische aus der Idee der Schönheit heraus zu entwickeln und es in die Reihe der ästhetischen Grundbegriffe einzuordnen, während sie in der Art und Weise, wie sie diese Aufgabe lösen, bei übereinstimmender Grundidee doch merklich von einander abweichen.

Ihnen allen gemeinsam ist, daß sie das Komische nebst noch anderen Modificationen des Schönen einerseits nicht als Art, sondern als dialektischen Gegensatz des Schönen und es doch andererseits als mit in das Gebiet desselben fallend betrachten. In eine wie schiefe Stellung sie dadurch das Komische zum Schönen bringen und wie unklar und unhaltbar überhaupt diese ganze Betrachtungsweise ist, davon ist bereits im allgemeinen Theil (§. 127, Anm.) die Rede gewesen; wir brauchen daher den summarischen Inhalt ihrer Bestimmungen über das Komische hier nur von Seiten ihrer Anwendbarkeit und Durchführbarkeit zu betrachten.

Weiße bestimmt die Komik als „die aufgehobene Häßlichkeit oder als die Wiederherstellung der Schönheit aus ihrer absoluten Negativität“ und spricht sich hierüber u. A. noch näher folgendermaßen aus: „Das Allgemeine, was in aller Komik vorgeht, ist dieß: daß das endliche Individuum sich seiner als des wahren Inhabers der Substanz, die in der Schönheit, wie nicht weniger auch in der Häßlichkeit, als eine höhere, frei über dem Individuum schwebende und nur freiwillig sich ihm mittheilende erschien, bewußt wird, und folglich jene Substanz, insofern sie eine freie und absolute sein will, für eine leere und nichtige erkennt. Die Selbstentäußerung des absoluten Geistes an die endliche Subjectivität, deren allgemeiner Begriff in der Phantasie überhaupt, deren Bekräftigung durch Negation ihrer Negation, d. h. der als Erhabenheit gesetzten Rückkehr in die Allgemeinheit, in der häßlichen oder gespenstigen Phantasie gesetzt war — sie wird in der Komik so zu sagen acceptirt von dem endlichen Bewußtsein; indem dieses Bewußtsein sich aus dem Verluste seiner selbst, den es in der schönen sowohl, als auch der häßlichen Phantasiethätigkeit erlitten hatte, wieder gewinnt und gewahr wird, daß jene Macht, die als eine durch das Versprechen der Beseligung lockende, sodann aber als eine verderblich und fürchterlich sich erweisende ihm gegenüberstand, in der That seine eigene ist.“ — Richtig gefaßt, liegt in dieser Beschreibung des beim Genuß des Komischen in uns vorgehenden Processes ganz unstreitig das Wahre involvirt und wir werden unten sehen, daß sich aus unseren eigenen

Bestimmungen ein derartiger Proceß ganz von selbst ergiebt. Die Weiße'sche Fassung selbst giebt aber noch zu manchen Mißverständnissen Anlaß: denn läßt sie uns auch nicht, wie Ruge meint, durchaus darüber im Unklaren, was man sich eigentlich unter dem absoluten Geiste oder der Substanz, die im Schönen und Häßlichen über dem Subject schweben, im Komischen dagegen sich selbst entäußern und vom endlichen Subject gefangen genommen werden soll, zu denken habe, da ja diese Begriffe schon eine ziemlich stereotype Bedeutung erlangt haben: so giebt sie uns doch darüber keinen Aufschluß, wie es überhaupt geschehen könne, daß diese Substanz aus dem freien absoluten Geiste auf einmal ein inhaftirtes Besitzthum des endlichen Geistes werden könne und aus welchem Grunde diese Vernichtung oder Entleerung des Absoluten als solchen und die Einkerkerung des von ihm übrig bleibenden hohlen Schattens oder Gespenstes in den Kerker des endlichen Bewußtseins den Genuß des Komischen zu erzeugen vermöge; auch erfährt man nicht, was denn nun hiebei eigentlich das Komische ist, ob der erst abgeschlachtete und hinterher ins Carcer gebrachte absolute Geist, oder ob der den Henker und Kerkermeister spielende endliche Geist, oder ob die Procedur der Hinrichtung und nachträglichen Einsperrung selbst, oder ob alles dies zusammengenommen oder auch nichts von alledem, sondern irgend ein uns nicht zum Bewußtsein gekommenes Anderes.

Auch Ruge hat die Weiße'sche Erklärung nicht zu capiren vermocht, ja er behauptet, der ganze Passus, der die Erkenntniß des Komischen sein wolle, verstehe sich selbst nicht, denn die endliche Subjectivität, die sich der absoluten Substanz bemächtige, sei gar nicht mehr die endliche, das Individuum also, in welchem der komische Proceß vor sich gehe, nicht die hinter dem Schreibtisch sitzende Professorfigur, sondern die freie Gedankenthätigkeit, die sich als solche kenne und in diesem Selbstgefühl sich nicht als einzelnes Subject, sondern gerade als das Allgemeine fühle. Daher verlegt denn auch Ruge den komischen Proceß nicht in den endlichen, sondern in den absoluten Geist und bezeichnet ihn als diejenige Phase desselben, in welcher der Geist nach vorausgegangenem Abfall von sich und einem zeitweiligen Versunkensein im Endlichen — auf welchem Versunkensein die Häßlichkeit und die Bosheit beruhe — zu sich selbst zurückkehre, sich auf sich selbst besinne, und er nennt daher das Komische die Erheiterung, Wiedergeburt aus der Trübung, wiederaufblickende Schönheit, den Geistesblick der Besinnung in den getrübten Geist.

§. 278.

Wir sehen hieraus, daß Ruge in Vergleich mit Weiße den Spieß geradezu umkehrt. Dort soll das Komische die Einkerkerung des Absoluten in das Endliche, hier die Selbstbefreiung desselben aus dem Endlichen sein — wer von Beiden hat nun den Spieß recht gefaßt? — Ich denke: Beide, und darum Keiner von Beiden. Denn jeder von ihnen faßt nur einen Act des komischen Processes ins Auge. Der Eine schwingt den Spieß, vergißt aber, die Spitze wieder nach Vorn zu kehren; der Andere legt die Spitze

richtig ein, hat aber vorher den Schwung, bei welchem das Vorderste zu hinterst und das Oberste zu unterst gekehrt wird, vergessen; und daher ist es nicht zu verwundern, wenn Beider Geschosse zwar treffen, aber nicht tief genug eindringen, weil dem des Einen die Spitze, dem des Andern der Nachdruck fehlt.

Diese Einseitigkeit bei Weiße einerseits und bei Ruge andererseits hat zuerst Vischer herausgefühlt und dadurch zu beseitigen gesucht, daß er das Komische als ein „Schönes im Widerstreit seiner Momente“ bezeichnet und hiedurch nur im Allgemeinen darauf hindeutet, daß das Absolute und das Endliche oder, wie er selbst sagt, die Idee und die Erscheinung in irgend einem Conflict mit einander stehen, ohne zunächst mit anzugeben, ob die Idee von der Erscheinung, oder die Erscheinung von der Idee verschlungen werde. Nun aber füllt nach ihm das Komische diesen allgemeinen Begriff nicht aus, sondern er betrachtet außer ihm auch das Erhabene als ein „Schönes im Widerstreit seiner Momente“; er hat also nöthig, beide wieder von einander zu unterscheiden, und dies thut er dadurch, daß er erklärt, im Erhabenen finde stets ein Ueberwachsen der Idee über die Erscheinung hinaus Statt, das Komische hingegen sei die nothwendige Reaction gegen diese Störung des Gleichgewichts, also eine Repulsion der über ihr Maaß hinausgegangenen Idee in die Gränzen der Erscheinung, und zwar dergestalt, daß sich nun die Erscheinung als der Idee überlegen zeige. Hienach könnte es nun scheinen, als ob sich Vischer doch im Grunde zur Ansicht Weiße's bekenne und also ebenfalls nur das eine Moment des Komischen zum Bewußtsein bringe; allein dem ist doch nicht ganz so: denn dadurch, daß er das Erhabene als die unerläßliche Voraussetzung des Komischen bestimmt, nimmt er auch das Ueberwachsen der Idee über die Erscheinung hinaus als ein, wenn auch nur vorausgesetztes Moment, in das Komische mit auf und gelangt also damit wirklich über den einseitigen Standpunkt Weiße's und Ruge's hinaus.

Trotzdem können wir uns auch bei seiner Bestimmung nicht beruhigen. Außer Demjenigen, was wir schon oben (§. 127 Anm.) gegen die Vischer'sche Gliederung des Schönen überhaupt erinnert haben, haben wir noch Folgendes dagegen einzuwenden. Einmal geht nicht jeder komische Proceß von einem Erhabenen aus und Vischer selbst sieht sich deshalb in §. 156 zu der gezwungenen Erklärung genöthigt, daß „erhaben“ in diesem Falle Alles heiße, „was irgend eine, wenn auch an sich unmerkliche Erwartung und Spannung errege“; sodann ist das zweite Moment des Komischen nicht bloß ein Zurückprallen der Idee in oder unter die Gränzen der Erscheinung, sondern, wie wir bald sehen werden und wie es auch Vischer, ohne daß es aus seinem Grundbegriff des Komischen nothwendig folgte, später erklärt, geradezu ein Verpuffen in Nichts; ferner ist dieses zweite Moment keineswegs, wie man nach dem aufgestellten Grundbegriff glauben sollte, das letzte Moment, sondern es kommt noch ein drittes, nämlich die Restitution der Idee innerhalb des Subjects, also Dasjenige, was Ruge die Rückkehr des absoluten Geistes zu sich selbst nennt, hinzu, wozu denn auch Vischer in §. 153 wirk-

lich fortschreitet, obschon man nicht einsieht, wie er dazu gelangen konnte, wenn wirklich das Komische nichts weiter als eine Umkehrung seines „Erhabenen" ist. Man sieht also, daß das Komische bei Vischer in der speciellen Ausführung weit reichhaltiger und bedeutungsvoller erscheint, als in der allgemeinen Begriffsbestimmung, daß also auch in seiner Entwickelung die Erscheinung der Idee über den Kopf gewachsen und dadurch die Idee unter das Niveau der Erscheinung herabgedrückt ist, so daß man sagen könnte, der zu definirende Begriff habe auch hier nicht bloß seine Vergeistigung, sondern auch seine Fleischwerdung erfahren.

Sehr ähnlich der Vischer'schen Erklärung ist die von Bohtz; denn auch nach dieser ist das Komische dasjenige Schöne, in welchem, umgekehrt wie im Erhabenen, die Erscheinung als solche, d. h. als gemeine Wirklichkeit sich geltend zu machen sucht, dadurch mit der Idee in Widerspruch geräth und gleichfalls die dem Schönen nothwendige Harmonie vernichtet, aber durch die Kraft der Idee ebenfalls überwunden und zum Ausdruck des Idealen zurückgeführt wird. Wir brauchen daher hier auf eine nähere Erörterung derselben nicht einzugehen und können uns nunmehr unmittelbar an die Entwickelung unserer eigenen Ansicht machen.

A. Wesen und Elemente des Komischen.

§. 279.

Ehe wir das Wesen und die Elemente des Komischen näher ins Einzelne verfolgen können, müssen wir uns zuvor den von uns aufgestellten Begriff desselben und Alles das, was wir zur näheren Charakteristik dieses Begriffs bereits im Allgemeinen Theil gesagt haben, hier noch einmal vergegenwärtigen.

Dort bestimmten wir das Komische zunächst als das Schöne in der Form der Antithesis oder des Gegensatzes, d. h. wir erklärten dasjenige für komisch, was zwar, wie das Schöne überhaupt, als Erscheinung, d. i. für uns die Idee oder die Vollkommenheit repräsentire, so jedoch daß auch die Erscheinung des Vollkommenen sich wieder als eine bloße Erscheinung, mithin als eine bloß scheinende Erscheinung, als etwas auch in seinem Dasein bloß für uns Daseiendes, folglich an und für sich selbst schlechthin Nichtiges, dem Vollkommenen diametral Entgegengesetztes erweise, was mithin allen Anspruch auf eine selbstständige, objective Existenz ganz zu Gunsten unserer Subjectivität dahingebe, gleichsam für uns und in uns entlade und eben dadurch uns das Vollkommene, an dessen Stelle es sich momentan einzudrängen schien, als ein rein Subjectives, als ein nur für uns und in uns Existirendes darstelle.

§. 280.

Dieser Bestimmung gemäß charakterisirten wir sodann das Verhältniß zum Rein-Schönen einestheils und zum Tragischen andererseits folgendermaaßen: das Rein-Schöne, das Komische und das Tragische hätten zwar

alle drei einen und denselben Inhalt, denn jedes von ihnen sei ein erscheinendes, d. h. in der Wechselbeziehung von Object und Subject sich darstellendes Vollkommenes; aber sie seien dadurch von einander verschieden, daß jedes von ihnen diesen Inhalt auf eigenthümliche Weise zur Präsenz bringe. Beim Rein-Schönen nämlich verharre die Erscheinung oder Vergegenwärtigung des Vollkommenen im Object, beim Komischen springe sie ganz und gar in das Subject über und beim Tragischen erhebe sie sich über Object und Subject hinaus in das wirklich Vollkommene oder Absolute. Das rein-schöne Object bringe daher den Inhalt des Schönen an und durch sich selbst zur Anschauung, sei mithin in einem Moment zugleich Object und Subject und in dieser Vereinigung das Vollkommene. Das komische Object hingegen zeige sich an und für sich zunächst als ein mit dem Vollkommenen und dem Subject im Widerspruch Stehendes und gebe als solches zur Erzeugung des dem Schönen gemeinsamen Inhalts nur dadurch die Anregung, daß es diesen an sich widersprechenden Inhalt ganz und gar in das Subject entlade, sich selbst in Nichts auflöse und dadurch im Subject das Gefühl erwecke, daß es mit der Ueberwindung dieses Widerspruchs den Widerspruch überhaupt überwunden habe, und mithin in sich zugleich das Object und somit das Vollkommene sei. Das tragische Object endlich stimme zwar mit dem komischen darin überein, daß es den gemeinsamen Inhalt des Schönen ebenfalls nicht in sich selbst ausdrücke und mithin nicht von Vornherein die Empfindung des Vollkommenen, sondern im Gegentheil eines mit dem Vollkommenen und dem Subjecte in Conflict Stehenden erwecke; es unterscheide sich aber von ihm dadurch, daß es sich nicht vom Subject, sondern nur vom Absoluten überwinden lasse und dadurch das Subject einerseits zur Anerkennung seiner Kraft in Vergleich mit dem Subject, andererseits zum Mitgefühl seiner zum Untergang führenden Ohnmacht dem Absoluten gegenüber und endlich drittens zur höchsten Bewunderung des Absoluten und zum Mitgenuß an dem Triumphe desselben nöthige, da es ja im Absoluten zugleich sich selbst und das Object wiederfinde und mithin in dessen Siege nicht sowohl untergehe, als vielmehr zu seiner wahren und bleibenden Existenz gelange.

§. 281.

Dieser allgemeinen Charakteristik entsprechend, wurden denn auch bereits die einzelnen Seiten und Elemente des Komischen im Unterschiede von denen des Rein-Schönen und Tragischen angedeutet. Erstens wurde gezeigt, daß unter den drei Qualitäten der Scheinhaftigkeit im Rein-Schönen die Form, im Tragischen die Quantität, im Komischen hingegen der Reiz überwiege und daß demzufolge im Rein-Schönen eine durch die Form bewirkte Moderation der Größe und des Reizes, im Tragischen ein Maximum der Größe und ein Minimum des Reizes, dagegen im Komischen umgekehrt ein Maximum des Reizes und ein Minimum der Größe Statt finde. Sodann ward entwickelt, daß unter den Qualitäten der Vollkommenheit die Verschiedenheit im Rein-Schönen als Mannigfaltigkeit, im Tragischen

als Conflict, im Komischen als Contrast; die Einheit hingegen im Rein=Schönen als Einfachheit, im Tragischen als Beharrlichkeit, im Komischen als Vereinzeltheit, und endlich die Ausgleichung der Einheit und Verschiedenheit im Rein=Schönen als freie, gewollte Vermählung, im Tragischen als nothwendige, unvermeidliche Versöhnung, im Komischen als unerwartetes, zufälliges Zusammentreffen erscheine, und daß mithin die Vollkommenheit des Rein=Schönen als eine principielle, die des Tragischen als eine teleologische und die des Komischen als eine transitorische gedacht werden müsse. Und endlich ward noch darauf hingewiesen, daß jenen Unterschieden gemäß auch der Genuß des Schönen von Seiten der empfindenden Seele und die Production des Schönen von Seiten des künstlerischen Triebes verschieden sei, daß sich der Genuß des Rein=Schönen als Anerkennung, Wohlgefallen, Beifall, der Genuß des Tragischen als Pathos, Mitleiden, Erhebung, der Genuß des Komischen aber als Lust, Behagen, Kitzel darstelle und daß demgemäß die Kunst des Rein=Schönen die unmittelbare Befriedigung an den vollkommenen Erscheinungen der Welt, die Kunst der Tragik die Erhebung über die schweren Wehen und Kämpfe des Lebens, die Komik aber die Belustigung an den petites misères und Widersprüchen des Daseins zur Aufgabe habe, und daß diese Aufgabe der Künstler der ersten Art nur vom Standpunkt des Enthusiasmus, der Tragiker nur von dem des Pathos, der Komiker aber nur von dem der Ironie zu lösen vermöge.

§. 282.

Dies sind die wesentlichsten der Bestimmungen, die wir über das Komische und sein Verhältniß zum Rein=Schönen und Tragischen bereits im allgemeinen Theil genommen haben und die wir hier noch einmal möglichst wörtlich in Erinnerung bringen mußten, damit klar werde, daß auch die folgende Auseinandersetzung nichts weiter als eine nähere Darlegung und Entwickelung derselben ist. Fassen wir diese Bestimmungen noch einmal so kurz als möglich in eine allgemeine Bestimmung zusammen, so wird dieselbe lauten:

> Das Komische oder Lächerliche ist das Schöne in der Form desjenigen Widerspruchs, durch den das anschauende Subject aus der Empfindung einer objectiven Unvollkommenheit, oder richtiger Vollkommenheitswidrigkeit, unmittelbar in die Empfindung der subjectiven Vollkommenheit hinübergerissen wird.

§. 283.

Hieraus wie aus allem Vorausgeschickten geht nun zunächst hervor, daß das Komische niemals etwas ruhig in sich Verharrendes, Todtes, sondern stets ein aus sich Herausgehendes, Lebendiges, in Action Begriffenes ist, daß also seine Erscheinung stets auf einem Processe beruht. An jedem Processe sind mindestens drei Momente zu unterscheiden, nämlich ein Ausgangs=

moment, ein Uebergangsmoment und ein Schlußmoment; wir werden also diese auch im Proceß des Komischen aufzusuchen haben.

§. 284.

Fragen wir zunächst nach dem Ausgangsmoment, so kann dies natürlich in nichts Anderm bestehen, als in dem ersten Eindruck, den das komische Object auf uns macht. Das komische Object als solches ist aber einerseits ein wirkliches, uns gegenüberstehendes Etwas, andererseits, wie wir gesehen haben, ein mit uns und Dem, was uns als das Vollkommene gilt, d. h. mit der uns gewohnt gewordenen und dadurch uns als nothwendig geltenden Weltordnung in Widerspruch Stehendes. Als Etwas scheint es Anspruch auf die Existenz zu haben, als mit der Vollkommenheit und mit uns in Widerspruch stehend, scheint es zur Existenz unberechtigt zu sein: denn das Vollkommene kann nicht ihm wirklich Widersprechendes außer sich oder in sich dulden. Der erste Eindruck, den das komische Object auf uns macht, muß also nach unserer Bestimmung nothwendig ein doppelter, sich selbst widersprechender und dadurch auch uns verwirrender, außer Fassung setzender, verblüffender, zugleich aber auch ein uns zum Widerstand reizender, irritativer, spannender sein, kurz dasjenige, was die Franzosen treffend mit dem einen Worte „choc“ bezeichnen. Daß nun wirklich der erste Eindruck des Komischen stets ein solcher Choc ist, dürfte so leicht Keiner, der überhaupt seine Empfindungen zu beobachten vermag, in Abrede stellen, vielleicht aber wäre man geneigt einen andern Einwurf zu machen. Wenn — könnte man sagen — jede Erscheinung, die mit dem Vollkommenen in Widerspruch stehe, dergestalt chokiren solle, so würden wir ja in keinem Augenblick aus diesem chokirten Zustande herauskommen können: denn jede einzelne Erscheinung sei ja als solche eine unvollkommene, stehe mithin irgendwie mit dem Vollkommenen in Widerspruch und müsse also auch jene Wirkung auf uns ausüben; da dies aber nicht der Fall sei, müsse der Grund des Choc's noch in etwas Anderem gesucht werden.

§. 285.

Diesen Einwurf können wir am besten zurückweisen, indem wir ihn zunächst acceptiren. Es ist wahr, daß jede einzelne Erscheinung solche Momente in sich hat, die mit der Vollkommenheit in Widerspruch stehen, und wenn diese Momente wirklich als solche hervortreten und dem Subject zur Anschauung kommen, muß nothwendig auch der Choc erfolgen, so daß in der That keine Erscheinung zu finden ist, welche gänzlich außer dem Bereich des Komischen läge. Aber dieses „wenn“ braucht sich nicht immer zu realisiren. Wir haben ja bereits gesehen, daß sich die einzelne Erscheinung nicht nur als ein Unvollkommenes, sondern auch als ein Vollkommenes darstellen kann. Sie kann daher die in ihr liegenden Momente der Unvollkommenheit dem anschauenden Subjecte verbergen und in diesem Falle wird sie natürlich auch jenen Choc, welcher den Proceß des Komischen einleitet, nicht ausüben können. Hiedurch wird aber unsre obige Bestimmung durchaus nicht beein-

trächtigt: denn wir haben das komische Object, von welchem der Choc ausgehen soll, ausdrücklich als ein in der Erscheinung Unvollkommenes bezeichnet und dadurch von Vornherein mit angedeutet, daß es auch von dem anschauenden Subject als ein Unvollkommenes aufgefaßt werden muß; wir haben es ferner nicht blos als ein mit unvollkommenen Momenten behaftetes, sondern als ein schlechthin, d. i. der Totalität seiner Erscheinung nach Unvollkommenes bestimmt und ausdrücklich hinzugefügt, daß es mit dem Vollkommenen, sowie auch mit uns selbst geradezu in Widerspruch erscheinen, folglich sich als etwas das gesammte Sein und uns in demselben Aufhebendes, Vernichtendes darstellen müsse. Ein dergestalt unvollkommenes Object aber kann uns, wie Jeder zugeben wird, weder befriedigen, noch im Zustande der Gleichgültigkeit lassen, sondern muß uns nothwendig auf die beschriebene Weise irritiren und zur Gegenwehr reizen. Vielleicht aber könnte Jemand noch einwerfen, es könne ebenso gut auch unsern Unwillen erwecken oder uns in Sorge, Trauer, Furcht, Schrecken oder irgend eine andere dem komischen Proceß fremdartige, ja entgegengesetzte Empfindung versetzen. Dies ist aber nicht möglich und zwar darum nicht, weil derartige Eindrücke nur von solchen Objecten ausgehen können, an denen wir neben ihrer Unvollkommenheit zugleich einen höhern Grad von Vollkommenheit bemerken, die uns also mit der Qualität der Vollkommenheit nicht blos im Widerspruch, sondern auch im Einklange zu sein scheinen, mithin von solchen Objecten, die nach unseren obigen Bestimmungen in das Gebiet des Tragischen fallen. Das komische Object hingegen zeigt uns im ersten Momente des komischen Processes gar keine andere Seite als die, vermöge welcher es mit dem Vollkommenen und uns in Widerspruch steht, es erweckt daher auch, wie schon oben gesagt ist, sofort die Vorstellung in uns, daß es ein gar nicht zur Existenz Berechtigtes, ein eigentlich nicht Existirendes sei. Wir haben daher von vorn herein vor ihm keine solche Achtung, daß wir seinetwegen Unwillen, Aerger, Schmerz, Furcht oder dergl. empfänden, sondern wir fühlen uns eben nur in soweit durch dasselbe irritirt, als wir im ersten Momente nicht capiren, wie etwas, was eigentlich gar nicht existiren sollte, gar nicht der Existenz fähig zu sein scheint, dennoch existiren und sich sogar recht auffällig und bemerklich machen könne. Diese Art der Irritation ist aber eben diejenige, welche wir Choc genannt haben und welche stets den ersten Moment im Proceß des Komischen ausmacht.

§. 286.

Sehen wir hieraus, daß dieser erste Moment des komischen Processes seiner ganzen Eigenthümlichkeit nach schon durch die besondere Art und Weise, wie wir das komische Object als solches bestimmt haben, mit bestimmt ist, so gewinnen wir damit zugleich auch die Einsicht in die wahre Beschaffenheit verschiedener Anforderungen, die von anderen Seiten an das Komische gemacht sind. So sehen wir z. B., daß in der Kantischen Erklärung, das Komische sei „die plötzliche Auflösung einer Erwartung in Nichts", der Ausdruck „Erwartung" nur ein ungenauer und unpassend gewählter Ausdruck für den Zustand der Verblüfftheit und Gespanntheit ist, in den wir durch

den komischen Choc versetzt werden, ungenau und unpassend gewählt deswegen, weil die Erwartung nur die Richtung des Geistes in die Zukunft hinein bezeichnet, während diejenige Empfindung, welche damit gemeint ist, ebenso sehr von einem Gegenwärtigen, nämlich dem uns afficirenden Object, als von einem Zukünftigen, d. i. dem bevorstehenden Verlauf der Affection, in Anspruch genommen wird, so wie auch um deßwillen, weil in der Erwartung dem Geiste schon ein bestimmtes Zuerwartendes vor Augen steht, während uns in der Spannung des komischen Processes nur ganz im Allgemeinen die Lust ergreift, zu erfahren, was wohl aus der Sache, die uns perplex gemacht, werden möge.

Ferner erkennen wir daraus, worauf wir unten noch einmal zurückkommen werden, daß in der Forderung Jean Pauls, das Komische müsse ein „Unendlich-Kleines" und ein „Unendlich-Ungereimtes", d. h. dem Verstande schlechthin Unbegreifliches sein, nichts liegt, was nicht in unserer Bestimmung ebenfalls läge: denn gerade das mit der Vollkommenheit durch und durch in Widerspruch Stehende und uns dadurch Verblüffende kann uns, wie wir gesehen haben, in keiner Beziehung als ein Großes, Bedeutendes erscheinen, und es beleidigt daher auch nie unser sittliches oder ästhetisches Gefühl, sondern trifft nur unsere Fassungskraft, unsern Verstand, der sich in ein allem ihm sonst Bekannten Zuwiderlaufendes nicht sofort zu finden weiß: denn — wie es im „Tasso" ganz richtig heißt —

Wenn ganz was Unerwartetes geschieht,
Steht der Verstand auf eine Weile still;
Wir haben nicht, womit wir das vergleichen.

Hiemit ist aber zugleich klar geworden, daß sich aus unserer Bestimmung auch die des Aristoteles ergiebt, in welcher das Komische zwar als ein Falsches und Häßliches bezeichnet wird, aber als ein solches, welches zugleich harmlos und unschädlich sei — ein Punkt, den wir hier nicht weiter verfolgen wollen, weil wir noch mehrmals auf ihn zurückkommen werden.

§. 287.

Endlich und zuletzt involvirt unsere Bestimmung des ersten Moments im komischen Proceß die zuerst von Weiße aufgestellte, späterhin von Ruge, Vischer und Bohtz modificirte und erweiterte Bestimmung, daß im Komischen der absolute Geist durch das Endliche vernichtet und selbst in die Gränzen des Endlichen gebannt werde: denn eine Erscheinung, welche durch und durch der in uns lebendigen Anschauung des Vollkommenen, d. i. der Idee oder dem absoluten Geiste widerspricht, vernichtet ihn in diesem Augenblicke als solchen und bannt ihn ganz und gar in die Anschauung der einzelnen, endlichen Erscheinung vor ihm, und hierin besteht eben der Zustand des augenblicklichen Verblüfft- und Consternirtseins, der jedoch zugleich schon von der Lust, sich aus diesen Banden wieder zu befreien, durchdrungen ist.

§. 288.

Durch diese Lust wird der zweite Moment im komischen Proceß herbeigeführt. Dieser besteht nämlich von Seiten des komischen Objects darin,

daß sich dasselbe durch seinen Widerspruch gegen das Absolute und gegen das Subject, also durch seine absolute Unvollkommenheit, zugleich als ein mit sich selbst in Widerspruch Stehendes erweist und durch Aufdeckung der einzelnen Bestandtheile, die sein Erscheinen ermöglichten, an den Tag bringt, daß zwar diese einzelnen Bestandtheile, jeder für sich genommen, etwas Wirkliches und Reales sind, daß aber das Object in seiner Totalität, die eben nur in der Aufeinanderbeziehung dieser wie Plus und Minus sich gegenseitig aufhebenden Bestandtheile besteht, gleich Null, also in der That Nichts ist. Für das anschauende Subject besteht nun natürlich der zweite Akt des komischen Processes darin, daß es dieses Zurückschnappen des sich für ein Etwas ausgebenden, der Vollkommenheit und ihm selbst ein Schnippchen schlagenden Objects in Nichts erkennt und erfaßt, und daß es dem Vernichtungskampfe der im Object an einander gerathenden Elemente, welcher dem Kampfe jener beiden sich selbst auffressenden Löwen gleicht, die von einander nichts übrig ließen, als die beiden Schwänze, mit jenem Mischgefühl von Verwunderung und Behagen zuschaut, welches sich naturgemäß einstellt, wenn wir einen gegen uns anrückenden Feind plötzlich sich selbst aufreiben sehen.

§. 289.

Man kann hier die Frage aufwerfen, wie denn dieser Act des Umschlagens zu erklären sei und durch welche Nothwendigkeit er eigentlich vermittelt werde. Die Antwort hierauf braucht nicht weit gesucht zu werden: denn sie liegt in dem alten Vernunft- und Erfahrungssatze, den u. A. Immermann sehr gut entwickelt hat, daß auf jeden Choc ein Gegenchoc folgt. Wenn also die Anmaßung des Nichts, sich als Etwas geltend zu machen, der Choc war, so ist das Zurückschnappen des Etwas in Nichts der Gegenchoc. Dazu daß der Gegenchoc wirklich eintrete, muß natürlich auch das anschauende Subject das Seinige beitragen, ja es kann die Realisation desselben scheinbar von ihm zuerst ausgehen, dadurch nämlich, daß es sich aus dem Zustande der momentanen Verblüfftheit vermöge eigener Kraft wieder losreißt oder sich, wie Ruge sagt, sich auf sich selbst besinnt und von diesem geklärten Bewußtsein aus sofort den in sich selbst zerfallenden Inhalt des ihn eben noch chokirenden Objects durchschaut. Je nach der eigenthümlichen Beschaffenheit des Subjects kann natürlich diese Wiedergewinnung der Geistesklarheit, diese Erheiterung und Läuterung des Bewußtseins leichter oder schwerer erfolgen, gerade wie auch die Occupation und Trübung desselben bei dem Einen leichter, bei dem Andern schwerer erreicht wird. Daher kann es geschehen, daß ein und dasselbe Object auf Cajus im vollsten Maaße den oben beschriebenen chokirenden Effect macht, auf Sempronius hingegen entweder gar nicht wirkt oder umgekehrt ihn stärker afficirt, seinen Unwillen, Aerger, Abscheu oder dgl. erweckt. Je enger und beschränkter Jemandes Horizont, je unentwickelter seine Fassungskraft noch ist, um so mehr Erscheinungen werden noch für ihn existiren, in denen er Widersprüche gegen die in ihm lebende Idee zu sehen glaubt und von denen er sich daher

in Choc setzen läßt. Daher erklärt es sich, daß gerade Kinder und bornirte Menschen so leicht und auch über Dinge lachen, welche den Erfahrungsreicheren, der längst ihren Zusammenhang mit dem Allgemeinen durchschaut hat, völlig gleichgültig lassen. Doch kann es auch umgekehrt vorkommen, daß ein höher gebildetes, tiefer blickendes Bewußtsein Widersprüche entdeckt und durch sie irritirt wird, welche der gewöhnlichen Fassungskraft verborgen bleiben und sie durchaus nicht aus ihrer Ruhe aufrütteln. Und wie die Unterschiede des Alters und der Bildung, so üben auch alle übrigen Unterschiede, z. B. die des Geschlechts, der Nationalität, des Standes, der Beschäftigung, des Temperaments u. s. w. einen wesentlichen Einfluß darauf aus, ob man einen Gegenstand mit seiner Idee im Widerspruch findet und sich dadurch von ihm chokiren läßt oder nicht. — Dieselbe Verschiedenheit besteht nun auch rücksichtlich der Realisation des zweiten Momentes. Wer überhaupt leichteren Sinnes oder von schnellerer Capacität ist, wird den empfangenen Choc leichter überwinden als solche, die schwerer und nachhaltiger auffassen. Es ist bekannt, daß es Personen*) giebt, die irgend einen Witz oder Spaß stets eine halbe Stunde hinterher belachen, weil sie so lange Zeit gebrauchen, den Widerspruch gegen die Idee auch als einen inneren Widerspruch zu erkennen. Manche kommen über den ersten Choc gar nicht hinaus und sie fühlen sich daher durch das Komische, welches Andere erheitert, nur verwirrt und in ihrer Ruhe gestört. Andere haben umgekehrt ein ganz besonderes Talent, rasch aus dem ersten Moment in das zweite hinüber zu springen und hinter dem frappirenden Schein-Etwas sogleich das in sich selbst zerplatzende Nichts zu entdecken, ja selbst solche Unvollkommenheiten in diesem Sinne aufzufassen, an denen der innere Widerspruch so leicht nicht zu entdecken ist und von denen sich daher Andere nur ärgern oder verstimmen lassen. Geht ein derartiges Talent nicht über die rechten Gränzen hinaus, d. h. richtet es sich nur gegen diejenigen Unvollkommenheiten, die wirklich auf ein Nichts zurückgeführt zu werden verdienen, so pflegt man es als guten Humor oder gute Laune zu bezeichnen und willkommen zu heißen, obschon der eigentliche Humor noch davon verschieden ist. Zieht es hingegen auch solche Gegenstände ins Nichtige herab, an denen die positiven Seiten so überwiegend sind, daß sie eine ernste Betrachtung und Behandlung verlangen, so erscheint jene Leichtfertigkeit als läppisches oder frivoles Gebaren.

§. 290.

Haben wir hiemit dem Subject einen großen Einfluß auf die Realisation des ersten und zweiten Momentes im komischen Proceß eingeräumt, und zugestanden, daß ein und derselbe Gegenstand, je nachdem er von diesem oder jenem Subject aufgefaßt wird, ebenso gut als komisch wie als nichtkomisch erscheinen kann: so ist doch hiemit die objective Bedeutung des Komischen keineswegs aufgehoben: denn es bleibt für das komische Object als solches immer die ihm unerläßliche Bedingung in Geltung, daß es im ersten

*) Rank hat eine solche in einer seiner Erzählungen sehr belustigend geschildert.

Momente als ein mit dem Allgemeinen und dem Subject, im zweiten Momente als ein mit sich selbst in Widerspruch Stehendes erscheinen muß, und daß daher auch wirklich Elemente in ihm liegen müssen, welche, mit einander in Beziehung gebracht, sich gegenseitig vernichten und dadurch auch das Object selbst in seiner Totalität als ein bloßes Nichts erscheinen lassen.

So ist es denn also das Nichts, was wir als den objectiven Inhalt des Komischen innerhalb seines zweiten oder mittlern Moments, mithin als den eigentlichen Mittelpunkt und Kern desselben kennen gelernt haben; ja wir könnten das Nichts noch bezeichnender den Nipps und Pipps des Komischen nennen, wenn eben in einer hohlen Nuß, als welche unsere Nußknackerarbeit das komische Object bis jetzt erwiesen hat, von einem Pipps die Rede sein könnte. Aber — kann man hier einwenden — liegt denn nicht im komischen Object eine ganz gewaltige Anziehungskraft für uns, ist es nicht für unseren Geist einer der stärksten, unwiderstehlichsten Magnete, läßt sich also wohl annehmen, daß wirklich ein Nichts der eigentliche Mittelpunkt und innerste Inhalt des Komischen sei, da doch unmöglich das Nichts eine solche Anziehungskraft besitzt?

§. 291.

Dieser Einwurf scheint allerdings bedenklich, aber dennoch dürfen wir uns nicht durch ihn irre machen lassen. Kann denn ein Mittelpunkt überhaupt etwas Anderes sein als — ein Punkt? Was aber ist ein Punkt? Eine Raumbestimmung ohne Raum, ein Ens ohne Existenz, der Gränzstein zwischen Sein und Nichtsein, ein Ding ohne Umfang und ohne Inhalt, kurz nach Form und Wesen ein Nichts und dennoch in gar nicht wenigen Fällen allmächtig in seinem Zauber, unwiderstehlich in seiner Anziehungskraft. Brauchen wir doch nur an den Mittelpunkt unserer Mutter Erde zu denken! Freilich wissen wir von diesem bis jetzt nur sehr wenig, aber wenn wir uns mit dem Grubenlichte unserer Vernunft ganz zu ihm hinunter und in ihn hinein arbeiten, doch so viel, daß er in der That nichts Anderes, nichts Größeres sein kann, als eben ein Punkt, weil er ja sonst noch nicht wahrhaft der Mittelpunkt wäre; wir wissen aber auch, daß dieser Punkt der allmächtige Magnet ist, der uns mit unwiderstehlicher Riesenkraft aus der Unendlichkeit des Weltalls an das Sandkörnlein unserer Erde zieht, der uns mit wahrer Zaubergewalt zu sich heranreißt und dem wir mit den kühnsten Adlerschwingen unserer Phantasie nicht zu entfliegen vermögen. Und gerade so ein Punkt ist auch der geheime, verborgene Mittelpunkt des Lächerlichen. Er ladet uns ein, mit unserm großen, unermeßlichen Geiste gefälligst in ihn hinein zu kriechen, und — wir können nicht widerstehen, wir kriechen hinein wie ein Kameel in ein Nadelöhr, und erklären damit — denn was vermöchte sonst in einen ächten Punkt hinein zu kriechen — gar bescheidentlich auch uns selbst für Nichts und geben damit dem komischen Object, das uns nun nicht mehr chokirt, den brüderlichen Versöhnungskuß.

§. 292.

Und damit wären wir mit dem Komischen am Ende? — Nein nicht am Ende, sondern bloß in der Mitte. Zwar Andere, z. B. Kant, haben die Auflösung in Nichts auch als Schluß und Ziel des komischen Processes betrachtet; wir aber haben in demselben von Anfang an drei Momente unterschieden und bis jetzt bloß zwei kennen gelernt; wir müssen also nunmehr zum dritten fortschreiten. Dies dritte muß sich natürlich nothwendig und naturgemäß aus dem zweiten entwickeln, es muß aus ihm, wie der Schößling aus dem Keim, nach ewigen Gesetzen hervorschießen. — Wie aber — wird man einwenden — ist das möglich? Hat sich nicht das zweite Moment des Komischen, der eigentliche Kern und Mittelpunkt desselben so eben als Nichts erwiesen? Was aber kann aus dem Nichts, diesem wurmstichigen Kern, hervorgehen? — Auch dieser Einwand wäre gefährlich, wenn an dem alten Gemeinplatze „Aus Nichts wird Nichts!" wirklich etwas wäre. Es ist aber in der That nichts daran: denn wenn der Herrgott an das Nichts kommt, wird eine Welt daraus; und wenn sein Miniaturbild, der Mensch, daran geräth: ein Lachen! Die Welt ist das Lachen Gottes und das Lachen ist die Welt des Lachenden. Wer lacht, erhebt sich damit zum Gott, zum Diminuitivschöpfer einer lustigen Schöpfung, zum Vernichter des Nichts, zum Widersprecher des Widerspruchs! — Zwar war er noch eben bescheiden genug, sich ganz in den Mittelpunkt des komischen Objects zu versenken und dadurch sich selbst für ein Nichts zu erklären. Kaum aber ist er darin, so fühlt er, was es sagen will, nichts zu sein; er merkt, das Nichts nichts ist, ein Lichtenbergisches Messer ohne Stiel und Klinge, der absolute Widerspruch, der sich aufhebt im nämlichen Augenblicke, wo er sich gesetzt, er erkennt, daß Nichts nicht sein könne, ohne Alles zu sein, daß für das Nichts ebenso wenig eine Schranke denkbar ist, als für das Umfassende, Unendliche, Absolute, es schlägt somit in ihm die Idee des Nichts in die Empfindung der Allheit, der unbeschränkten Freiheit, der sich als Vollkommenheit fühlenden Subjectivität um, und in und mit diesem Gefühl der subjectiven Vollkommenheit platzt er aus dem mathematischen Punkte, diesem innersten Mittelpunkte des komischen Objects, heraus, und dieses Herausplatzen ist das Lachen, die lustige Selbsterhebung des Subjects über die Nichtigkeit des unvollkommenen Objects und als solche das dritte und letzte Moment des komischen Processes.

§. 293.

Dieses Lachen kann wohl auch ein rein innerliches, ein Lachen des Geistes bleiben; in der Regel aber wird es auch den Körper mit fortreißen und ihn zu einem entsprechenden Accompagnement des ganzen komischen Processes nöthigen. Denn auch in der äußern Erscheinung des Lachens lassen sich im Wesentlichen drei Momente unterscheiden: 1) eine Ausspannung des Mundes nach beiden Ohren zu, so daß die Zähne dabei bloß werden; 2) ein mäßiges Zudrücken der Augen und 3) ein ruckweises Auspumpen von hörbarer Luft vermittelst des Zwerchfells, das oft mit solcher Vehemenz

ausgeführt wird, daß Manche sich dabei den Bauch vor Lachen halten müssen, Andere die Contenance in den Secretionswerkzeugen verlieren, ja Einer und der Andere schon den Geist dabei aufgegeben haben soll — woraus wir sehen, wie gefährlich es für uns erdgeborne, sterbliche Creaturen ist, aus dem göttlichen Nektarbecher einen allzutiefen Zug zu thun.

Wie aber, wird man fragen, stehen diese wunderlichen Symptome mit den Momenten des innerlichen Lachprocesses im Zusammenhange? — Ich denke so: Erstens, die Ausspannung des Mundes nach den Ohren zu drückt jedenfalls die augenblickliche Sistirung des activen Sprachorgans zu Gunsten des passiven Gehörorgans aus, und der Umstand, daß zugleich die Zähne dabei gezeigt werden, deutet eine innere Kraft an, die sich gegen einen etwanigen Angriff zur Wehre setzt, zur Vertheidigung rüstet. Hierin haben wir offenbar das Analogon zum ersten Momente des innerlichen Processes, der ja ebenfalls in einem momentanen Stillstande unserer ordnungsmäßigen Lebensbethätigung, in dem Ansatz, sich gegen einen empfangenen Choc zur Wehr zu setzen, bestand. — Nun werden aber zweitens beim Lachen auch die Augen zugedrückt — was, wie bekannt, nichts Anderes bedeutet, als daß wir uns gegen einen Angriff auf uns aus Nichtachtung oder Wohlwollen nicht vertheidigen wollen, also etwas, was der Bedeutung des vorigen Symptoms geradezu widerspricht. Augenscheinlich correspondirt dies auf das Genaueste mit dem zweiten Moment des innerlichen Processes, denn auch dieser bestand ja in der Erkenntniß, daß das chokirende Object in sich selbst Nichts sei und daß es daher keiner Reaction gegen dasselbe bedürfe, ja daß man sich sogar ganz gefahrlos und behaglich demselben hingeben und in dasselbe versenken könne. Nicht anders ist es nun auch mit dem dritten Symptome des Lachens: dem ruckweisen Auspumpen der in der Brust gesammelten Luft vermittelst des Zwerchfells: denn es läßt sich darin die Selbstbefreiung der beengt gewesenen Subjectivität, der mächtige Durchbruch der unnützerweise zusammengehaltenen Geisteskraft, das übermüthige, verschwenderische Aufsprudelnlassen der sich durch nichts mehr gehemmt fühlenden Persönlichkeit auf keine Weise verkennen.

So sehen wir also, daß auch die äußeren Erscheinungen, welche die innere Entwicklung des komischen Processes zu begleiten pflegen, auf das Beste mit der von uns aufgestellten Begriffsbestimmung des Komischen harmoniren, und wir werden daher dabei stehen bleiben können, zu sagen, das Komische sei ein aus der Sphäre des scheinbaren Seins in die Sphäre des Nichtseins umschlagender Widerspruch gegen die Idee des Vollkommenen, wodurch wir aus dem Gefühl der objectiven Nichtigkeit in das Gefühl der subjectiven Vollkommenheit hinübergerissen werden, oder kurz: ein aus der Position in die Negation zurückschnappendes und dadurch das Subject von jeder Negation befreiendes Nichts.

§. 294.

Hieraus ergeben sich nun für das Object, das den komischen Effect hervorbringen soll, folgende drei Bedingungen:

1) Es muß an und für sich Nichts sein;
2) Es muß als Nichts etwas zu sein scheinen;
3) Es muß als bloßer Schein des Etwas zum completen Nichts zurücksinken und von uns als solches erkannt werden.

§. 295.

Zufolge der ersten Bestimmung darf also durchaus nichts Positives in ihm liegen oder wenigstens nicht zur Berücksichtigung in ihm kommen. Alles Positive ist nur positiv, insofern es in die Kategorie des Seins fällt, d. h. insofern es mit sich selbst identisch ist. Das mit sich selbst Identische aber ist, wie wir wissen, das Wahre, das Logische. Daraus folgt, daß das Komische nothwendig in sich unwahr, d. h. nach logischen Gesetzen undenkbar, sich in sich selbst widersprechend sein muß. Diese Bedingung kann ihm durchaus nicht erlassen werden: denn sobald es sich als ein Wahres darstellte, fiel es nothwendig in die Sphäre des Seins und könnte mithin nicht mehr als lächerlich erscheinen. Wir haben aber gesehen, daß nicht nur das Wahre, sondern auch das Gute als die werdende und das Schöne als die erscheinende Vollkommenheit wenigstens zum Theil in die Kategorie des Seins fällt. Hieraus müssen wir die zweite Folgerung ziehen, daß dem Komischen auch die positive Seite des Guten und Schönen abgehen müsse oder daß dieselbe wenigstens nicht als solche hervortreten dürfe. Was daher wahrhaft komisch auf uns wirken soll, darf durchaus keine Empfindung in uns erwecken, wie wir sie bei der Erkenntniß des Wahren, bei der Conception des Positiv-Guten und beim Genuß des Rein-Schönen zu haben pflegen. Sobald dies der Fall ist, ist es um die Wirkung des Komischen geschehen. Auf diese Weise haben wir es uns jedenfalls zu erklären, daß die Wolken des Aristophanes ihren Zweck verfehlten. Es soll in denselben die Person des Sokrates lächerlich gemacht werden, und so, wie die Person des Sokrates in den Wolken selbst erscheint, erfüllt sie allerdings die hier aufgestellte Bedingung: denn er ist wirklich Nichts, mögen wir ihn von logischer, moralischer oder ästhetischer Seite betrachten. Dieses fingirte Bild des Sokrates stand aber mit dem wirklichen Sokrates zu sehr in Widerspruch und war nicht stark genug, diesen aus dem Gedächtniß der Athener zu verdrängen, zumal da Sokrates klug genug war, sich selbst den Augen der Athener darzubieten. Hiedurch wurden die Athener verhindert, die Figur des Sokrates wirklich als ein Nichts aufzufassen; sie stellte sich ihnen vielmehr als ein positives Object gegenüber, beschränkte als solches die Subjectivität der Athener und war mithin nicht im Stande, das Gefühl der subjectiven Vollkommenheit in ihnen zu erwecken. Aus demselben Grunde geht die komische Wirkung stets verloren, sobald der lächerlichen Person ein zu bedeutendes Unrecht geschieht. Denn sobald wir dies bemerken, tritt uns die Person nicht mehr von Seiten ihrer Nichtigkeit entgegen, sondern wir erinnern uns, daß sie doch immer noch Mensch ist und als solcher ein mehr oder minder wesentliches Glied in der Kette der Gesellschaft ausmacht. Diese Anerkennung eines Aeußeren muß aber nothwendig

die Unbeschränktheit des Selbstgefühls in uns vernichten. Aehnliches äußert Lessing über die Lächerlichkeit des Thersites, die nach seiner Meinung verschwunden sein würde, wenn er die Verkleinerung des Agamemnon statt mit ein paar Schwielen mit dem Leben hätte bezahlen müssen.

§. 296.

Es soll hiemit keineswegs gesagt sein, als ob nicht auch etwas an sich Positives, ja Großes und Bedeutendes ins Lächerliche gezogen werden könnte, ja es ist möglich, daß gerade hiedurch die momentane Wirkung gehoben wird. Aber das Große muß doch nothwendig vorher oder gleichzeitig für diesen Zweck seiner wirklichen Hoheit entkleidet werden, und nur im Scheine dieser Bedeutungslosigkeit und Nichtigkeit vermag es den komischen Effect zu erzeugen. So können uns z. B. Donner und Blitz, zwei an sich erhabene Gegenstände, lächerlich erscheinen, wenn wir sie uns, wie in den „Wolken“ des Aristophanes geschieht, als bauchdurchpolternde Blähungen oder als die fettaussprühenden Strahlen einer zerplatzenden Wurst vorstellen; die heilige Handlung der Taufe, wenn uns die Geschichte erzählt, ein zum Christenthum übergetretener Herzog von Polen habe, um rascher damit fertig zu werden, sein Heer mit Anwendung einer Feuerspritze taufen lassen; ja der Herrgott selbst, wenn wir ihn uns z. B. wie die Fuchsinsulaner denken, welche glauben, daß er dumm ist, aber eine kluge Frau hat. Aehnliche Beispiele sind u. A. der vom Lahmen erhaschte hurtige Kriegsgott, über den die seligen Götter selbst in unermeßliches Lachen ausbrachen; Vater Zeus, wie er in der „Travestirten Aeneis“ die supplicirende Venus empfängt, der fromme Held Aeneas, wie er ganz von Butter mitten auf der Tafel stand u. s. w. In allen diesen Fällen wird der komische Effect nur erreicht, wenn bewirkt wird, daß wir die wirkliche Größe als solche ganz vergessen und sie nur als ein Schein-Etwas betrachten, das freilich vermöge seiner Größe zur Erhöhung des Contrastes und der Irritation sehr viel beitragen kann. Wer z. B. von der Erhabenheit des Zeus, von der Frömmigkeit des Aeneas &c. so sehr erfüllt wäre, daß er sie auch keinen Augenblick vergessen könnte, würde sich an Vorstellungen, wie die eben besprochenen, nicht zu ergötzen, sondern nur zu ärgern vermögen. — Es gilt also der Satz, daß das Wahrhaft-Komische gänzlich außer der Sphäre des Wahren, des Positiv-Guten und Rein-Schönen liegen muß. Wird dies gehörig gefaßt, so versteht sich von selbst, daß das Komische ebensowenig als ein positiver Gegensatz des Wahren, Guten und Rein-Schönen, der dasselbe in seiner Sphäre angreifen und beeinträchtigen könnte, erscheinen darf: denn sobald es als solcher hervorträte, würde es an den Tag legen, daß noch zwischen ihm und dem Wahren, Guten und Rein-Schönen eine Berührung möglich sei, daß es also noch von irgend einer Seite in die Sphäre des Seins hineinfalle und mithin nicht als ein ächtes Nichts aufgefaßt werden könne. Hieraus folgt von selbst, daß das Komische durchaus nicht als die Wahrheit wirklich beeinträchtigend, noch als bös oder schädlich, noch auch als häßlich, d. i. hassenswerth, erscheinen darf. Dies ist der Punkt, worüber vielfach hin und her gesprochen

ist. Die Nothwendigkeit der zweiten Bedingung hat man am ersten eingesehen, ohne sich jedoch des Grundes klar bewußt zu werden. Dieser beruht aber — um mich noch deutlicher darüber auszudrücken — in Folgendem. Sobald etwas wirklich bös oder schädlich sein kann, muß es nothwendig etwas Gutes und Positives in sich schließen: denn wenn es des Guten gänzlich entbehrte, mangelte ihm nothwendig jede moralische Kraft und es könnte mithin auch nicht schädlich sein. Das Schädliche ist also immer ein Gutes, insofern sich dasselbe zu Gunsten des Unguten vom Allgemein-Guten absondert und gegen dasselbe richtet, gleichsam ein gefallener Engel; es ist also ein Positives und um dieser Positivität willen kann das Böse und Schädliche nicht komisch erscheinen. Ganz so verhält es sich auch mit den positiven Gegensätzen des Wahren und Rein-Schönen, d. h. mit der Lüge und mit der Häßlichkeit. Nur diejenigen Lügen wirken komisch, welche, wie die des Falstaff von den elf steifleinenen Kerlen sind: groß und breit wie Berge, offenbar, handgreiflich; so lange die Lüge noch Lüge, d. h. noch nicht entlarvt und von der sie unterstützenden Wahrheit entkleidet ist, kann sie nicht komisch erscheinen, ebensowenig wie die Häßlichkeit, weil dieselbe nur insofern Häßlichkeit ist, als in ihr eine gegen die allgemeine Schönheit gerichtete Schönheit im Hinterhalt liegt. Nur was dermaßen außer den Gränzen des Wahren, Guten und Rein-Schönen liegt, daß es gar nicht im Stande ist, gegen diese Offenbarungen des Göttlichen zu agiren, vermag eine komische Wirkung hervorzubringen. So z. B. die Münchhausenschen Lügen, die Eitelkeit des Malvolio, die Carrikatur eines Falstaff. Wenn uns Münchhausen erzählt, daß sich der Bär die Wagenstange durch den Leib geleckt habe, so geht dies — trotz aller momentanen Wahrscheinlichkeit, durch welche der komische Reiz erzeugt wird — so weit über unsere Begriffe des Wahren hinaus, daß die Wahrheit selbst nicht im Entferntesten davon beeinträchtigt wird. Ganz so ist es mit dem Hochmuth des Malvolio. Wäre dieser minder extravagant, so wäre er vielleicht im Stande, sich dem allgemeinen Guten auf irgend eine Weise hemmend oder störend in den Weg zu stellen. So aber, wie er ist, erscheint er durchaus unschädlich und in sich selbst nichtig und fällt somit in den Bereich des Lächerlichen. Dieselbe Bewandtniß hat es endlich auch mit der Mißgestalt des Falstaff und der Carricatur überhaupt. Man thut sehr Unrecht, wie freilich oft genug geschieht, die Carricatur als etwas Häßliches darzustellen. Häßlich ist nur, was sich innerhalb der Gränzen der Schönheit gegen die Schönheit empört — das Flache — Gemeine — Verkümmerte. Dagegen was mit Keckheit und Uebermuth über die Schönheitslinie hinausspringt, kann nicht für häßlich gelten, eben weil es freiwillig auf die Schönheit verzichtet, sich gar nicht mit ihr in Conflict begiebt, ihr auf keine Weise hemmend oder störend entgegentritt.

§. 297.

Das eigentliche Vaterland des Komischen bleibt also das an sich Negative und Bedeutungslose, welches nur dadurch den Schein einer Bedeutung

erhält, daß es auf einen Augenblick nicht das zu sein scheint, was es wirklich ist.

Als zweite Bedingung für das Komische stellten wir auf, daß es in seiner Richtigkeit etwas zu sein scheinen müsse. Diesen Schein des Positiven, durch den es seine irritative Kraft gewinnt, erhält es dadurch, daß es in die Erscheinung tritt, d. h. daß es sich als ein besonderer Fall den Sinnen oder dem sinnlichen Vorstellungsvermögen darstellt. Daß das an sich Richtige in der Erscheinungswelt zu einem Dasein gelangen könne, folgt schon aus dem Begriffe der Erscheinung selbst: denn die Erscheinung ist ja stets eine Combination von Sein und Nichtsein, es zieht sich also das Nichts, obwohl es in seiner Totalität ein Unding ist, als ein begränzendes Schein-Etwas neben den realen Erscheinungen hin. Es manifestirt sich in der physischen, wie in der psychischen Welt, und tritt uns wie ein neckender Kobold überall und nirgends in den verschiedensten Gestalten und Situationen entgegen. Hier lugt es aus einem paradoxen Felsen heraus, dort lauert es hinter einem verschobenen Ast; bald springt es als Springhase über den Weg, bald ruft es uns als Kuckuk vom Baume zu; jetzt nickt es mit klingender Schellenkappe aus dem Narrenhause, dann schreitet es in ehrwürdiger Allongenperrücke die Stiegen des Rathhauses hinauf, und jetzt wieder kömmt es radschlagend kopfüber kopfunter als toller Zufall hinter uns her, der uns mir nichts dir nichts über den Haufen wirft. Aber es hat nichts zu bedeuten: denn, wie Korkmännchen, stehen wir im Nu wieder auf unseren Beinen und möchten uns vor Lust und Uebermuth über den wahnsinnigen Hanswurst zur Tode lachen. — An der Fähigkeit also, sich als Erscheinung bemerklich zu machen, fehlt es dem Nichts nicht. Daß es aber, wenn es ein komisches werden soll, auch wirklich in die Erscheinung treten müsse, dieser Bedingung unterliegt es schon darum, weil das Komische eine Modification des Schönen ist und weil jedes Schöne die Qualität der Scheinhaftigkeit besitzen muß; außerdem aber um der irritativen Kraft willen, ohne die das Komische nicht bestehen kann. Das Nichts an sich ist eine bloße Abstraction und als solche weder schön überhaupt, noch komisch insbesondere. Aber sobald es als etwas Einzelnes, Reales hervortritt, erweckt es die Vorstellung, daß es auch wirklich etwas sein müsse, weil wir im Daseienden stets ein Seiendes wahrzunehmen glauben, und diese Vorstellung ist eben Das, was uns irritirt, was, wenn auch nur auf einen Augenblick unsere Subjectivität widerrechtlich zu beschränken scheint und daher unsere Kräfte zur Reaction spannt. Sehen wir z. B. Jemanden seine Brille suchen, die er auf der Nase hat: so ist der eigentliche Gehalt dieser Erscheinung Nichts. Aber weil wir in diesem Fall das Nichts zu einer besonderen Erscheinung gerinnen sehen: so können wir uns im ersten Augenblicke der Vorstellung nicht erwehren, daß aus einem Nichts plötzlich ein Positives geworden sei. Dies frappirt uns; es erwacht das dunkle Gefühl in uns, daß sich etwas neben uns geltend zu machen sucht, was dazu kein Recht hat, und wir hegen daher das momentane Verlangen, gegen dasselbe, wie gegen etwas Positives, zu Felde zu ziehen und zu agiren. Bleibt diese

Vorstellung die herrschende: so verliert die Erscheinung ihren komischen Effect. Sie ist aber in diesem Falle nicht bloß scheinbar, sondern wirklich ein Positives geworden: sonst wäre es unmöglich, auf die Dauer eine solche Vorstellung zu erwecken. Wenn ich z. B. bemerkte, daß jener eben erwähnte Brillensucher durch sein unnöthiges, in sich nichtiges Suchen etwas Nothwendiges versäume, mithin störend in die positive Welt eingreife: so hätt' ich gar nicht mehr mit einem bloßen Nichts zu thun, und die Erscheinung gehörte also, weil sie die erste Bedingung des Komischen verletzt, gar nicht mehr in das komische Gebiet und würde auch nicht im Stande sein, die dritte Bedingung, die wir oben aufgestellt haben, zu erfüllen.

§. 298.

Diese bestand nämlich darin, daß sich der in der komischen Erscheinung liegende Schein des Seins sogleich als bloßer Schein darstellen und mithin auf der Stelle in die rein-negative Sphäre zurückprallen müsse. Hiemit wird der komische Effect vollendet. Sobald ich erkenne, daß die Erscheinung des Nichts noch nicht im Stande ist, das Nichts zu einem Etwas, zu einem Positiven zu erheben, sondern ihm höchstens den flüchtigen Schein des Positiven verleiht, fühle ich auf einmal die widerrechtliche Schranke, welche mich irritirte, niedergerissen, ich fühle mich vollkommen frei — unumschränkt — ich genieße die Empfindung subjectiver Vollkommenheit, ausgegangen von einer besonderen, in sich nichtigen Erscheinung — ich bin mir in diesem Augenblicke ein Gott, der in sich selbst selig ist, und entlade mich in diesem Wohlgefühl aller der reactiven Kräfte, deren es ja nur bedarf, so lange ich noch ein Aeußeres, das gegen mich agiren könnte, anerkenne.

Ich habe schon oben erwähnt, daß dieses Gefühl der subjectiven Vollkommenheit durchaus nicht mit dem Stolze zu verwechseln ist. Der Stolz besteht gerade darin, daß ich mich von allem Uebrigen unterscheide, distinguire. In der komischen Lust dagegen stelle ich alles Uebrige mir gleich, ich öffne ihm die Pforten meines Ichs, ich lasse es in mir mitlachen. Ich erhebe mich darin über nichts: denn worüber ich mich erhebe, ist ja eben Nichts — wie kann also darin ein Stolz liegen? — So ist vielmehr das komische Selbstgefühl in seiner Reinheit die harmloseste Empfindung, die es geben kann. Ich versöhne mich darin mit der ganzen Welt, ich umarme sie gleichsam als mein zweites Ich — ja als mein erstes: denn ich werde ja völlig mit ihr eins, ich kenne zwischen mir und einem Anderen keinen Unterschied mehr, ich habe das Andere sogar seinem Schein-Sein nach in mir aufgehen lassen.

§. 299

Wir haben bis jetzt die Momente und Elemente des Komischen in etwas freierer Weise aus dem Begriff desselben entwickelt; es ist nun noch zu zeigen, daß sie auch den strengeren Bestimmungen, welche die Ideologie des Schönen ergab, entsprechen. Nach dieser sollten im Komischen die

Qualitäten der Scheinhaftigkeit dergestalt vertheilt sein, daß in ihm ein Maximum des Reizes, ein Minimum der Größe und ein bloßer Bruchtheil der Form enthalten sei.

Diese Forderung findet aber in der vorangegangenen Entwickelung ihre vollste Bestätigung: denn sie zeigte, daß das Object nur durch seine irritative, chokirende Kraft den komischen Proceß einleitet und nur durch vollkommene Hingebung und Entäußerung seines Wesens an das Subject, also ebenfalls durch eine dem Reizenden eigenthümliche Eigenschaft (s. §. 65. 71) derselben vollendet, daß also der Reiz — erst in feindlicher, dann in freundlicher Beziehung — den Anfang und das Ende, das Alpha und das Omega des komischen Processes bildet. Wir sahen aber ferner, daß die Bedeutung des komischen Objects im zweiten Momente des Processes auf den Umfang und Inhalt eines mathematischen Punktes, also auf das Minimum, was in quantitativer Beziehung zu denken ist, reducirt wird und daß diese Reduction selbst diejenigen Erscheinungen trifft, welche, bloß äußerlich betrachtet, vielleicht von ganz beträchtlichen Dimensionen sind, ja gerade durch ein Uebermaaß der Ausdehnung — wie z. B. die Figur des Falstaff — als komisch erscheinen, weil bei ihnen die rein äußerliche Quantität entweder gar nicht in Betracht kommt oder sich von Vornherein als eine übermäßig aufgetriebene, innerlich haltlose und ohnmächtige, zuletzt in sich selbst zerplatzende Geschwulst darstellt. Mit der Aufhebung der Größe ist aber endlich drittens auch eine theilweise Aufhebung der Form verbunden, denn es muß dabei nothwendig diejenige Seite der Form wegfallen, welche eine Erscheinung von Außen begränzt, und es bleibt also für das komische Object nur das von Innen heraus bestimmende Moment der Form, nämlich die Einheit, und zwar die noch nicht mit der Mannigfaltigkeit versöhnte Einheit, d. i. der Punkt ohne Umgebung, ohne Umriß, übrig. Natürlich kann dem einzelnen komischen Object, rein äußerlich betrachtet, ebenso wenig der begränzende Umriß, wie die Ausdehnung fehlen; aber es kommt derselbe auch eben so wenig als diese in Betracht oder er stellt sich als eine sich selbst aufhebende, zerborstene, wirrwarrartige, verschwommene Form, oder mit einem Worte als Unform dar.

§. 300.

Ferner wurde in der Ideologie für das Komische rücksichtlich der Qualitäten der Vollkommenheit die Bestimmung gewonnen, daß in ihm die Verschiedenheit als Contrast, die Einheit als Vereinzeltheit, Absonderlichkeit und endlich die Vereinigung beider als ein unerwartetes, zufälliges Zusammentreffen, und mithin die Vollkommenheit überhaupt als eine blos transitorische erscheinen müsse. Auch diese Forderungen finden wir durch die obige Auseinanderlegung seiner Elemente auf das Vollkommenste bestätigt. Erstlich sahen wir, daß jedes komische Object ein erscheinendes Nichts sein müsse, daß aber ein Nichts nur durch die Combination zweier sich gegenseitig aufhebender, also mit einander contrastirender Etwasse in die Erscheinung treten könne. Das Komische ist also

niemals von Vornherein ein schlechthin Einfaches, sondern stets ein Dualistisches, das Dualistische in ihm stets ein Contrastirendes, diametral Auseinanderlaufendes, es erfüllt also die erste der obigen Bedingungen.

§. 301.

Zweitens aber sehen wir, daß das Komische nicht bloß mit sich selbst, sondern stets auch mit dem Allgemeinen, d. h. mit der Weltordnung, in der wir das Vollkommene sehen, in Widerspruch steht und eben dadurch den chokirenden Eindruck auf uns macht. Hieraus folgt, daß sich das Komische gerade dadurch, daß es zwei mit einander contrastirende Erscheinungen in sich vereinigt, also durch dasjenige in ihm, was seine Einheit ausmacht, von allem Übrigen absondert und dadurch zu einer schlechthin vereinzelten, absonderlichen Erscheinung wird. Als Schlechthin-Vereinzeltes, alle Gemeinsamkeit mit dem Allgemeinen von sich Ausschließendes, läßt sich streng genommen nur der **Punkt** auffassen; daher besteht denn auch, wie wir schon oben bei der Form zu bemerken Gelegenheit hatten, die Einheit des Komischen stets in dem Zusammenschrumpfen in einen einzigen Punkt oder, wie man gewöhnlich sagt, in dem Hinauslaufen auf eine Pointe; es erhält dadurch den Charakter eines Monadischen, Atomistischen, zugleich aber auch den des Ureigenthümlichen, Ursprünglichen, Originellen, des Charakteristischen und Individuellen und zwar dergestalt, daß all sein Wesen hierin aufgeht und absorbirt wird. Hieraus folgt zugleich, daß das wahrhaft Komische nie etwas Gemeines sein kann, obschon dasjenige, was in gewisser Sphäre das Gemeine ist, in einer andern Sphäre als komisch erscheinen kann, weil es eben hier, wie der Bauer in der Residenz oder der Berliner im Schwarzwalde, als etwas Absonderliches aufgefaßt wird.

§. 302.

Aus dem Umstande, daß die differenten, contrastirenden Elemente des Komischen nur in einem einzigen Punkte und sonst nicht wieder vereinigt werden, ergiebt sich nun zugleich, daß auch die Vereinigung des Verschiedenen und des Einen im Komischen nur ein unerwartetes, zufälliges Zusammentreffen, ein momentanes Aneinanderrennen oder sich Durchkreuzen zweier in verschiedener Richtung befindlicher Elemente ist, und daß demgemäß die Idee der Vollkommenheit, welche überall auftaucht, wo sich eine Indifferenzirung der Differenz bemerklich macht, nur die Idee einer **transitorischen**, mit Blitzesschnelle an uns vorüberhuschenden Vollkommenheit ist, und daß daher der Charakter der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit, der dem Schönen überhaupt anhaftet, im Komischen den höchsten Grad erreicht, weil es gewissermaßen, wie wir schon §. 102 und 279 angedeutet, nur der Schein einer Erscheinung, die Besonderung eines Besondern ist.

§. 303.

Was ihm aber an Dauer und Beharrlichkeit abgeht, ersetzt es reichlich durch die in ihm sich concentrirende Kraft und durch die Leichtigkeit, mit

der es dieselbe entladet, aufs Neue sammelt und bald da, bald dort in frischer ungeschwächter Stärke aufblitzen läßt. Es ist daher nicht nur die flüchtigste, sondern auch die für den Augenblick wirksamste und unwiderstehlichste unter den Modificationen des Schönen, und es versetzt daher das Subject, wenn auch nicht in die mannigfaltigste und tiefste, doch in die zugleich behaglichste und ausgelassenste aller Empfindungen, nämlich in die der Lustigkeit, in welcher es sich dermaßen als Gott und durch nichts chokirt und beschränkt fühlt, daß es in überschwellendem Kraftgefühl nicht umhin kann, sich selber auszuschütten.

Natürlich machen nicht alle komischen Objecte diesen Eindruck in gleichem Grade noch auch auf gleiche Weise. Es lassen sich daher, je nachdem durch diese Unterschiede der innere Begriff des Komischen selbst modificirt wird, oder nur sein äußeres Erscheinen eine Variation erleidet, wie beim Rein-Schönen verschiedene Modificationen und Manifestationen des Komischen unterscheiden, die einer besonderen Betrachtung bedürfen.

B. Modificationen des Komischen.

§. 304.

Die Zahl derselben, zumal wenn man die feinern Nüancen und Schattirungen mitrechnet, ist außerordentlich groß und dürfte sich kaum auf eine bestimmte Anzahl reduciren lassen. Das Possirliche, das Drollige, das Burleske, das Fratzenhafte, das Ergötzliche, das Erheiternde, das Närrische, das Possenhafte, das Feinkomische, das Derbkomische, das höhere und niedere Komische, das Naive, das Groteske, das Ironische, u. s. w., alle diese und noch manche andere Ausdrücke dienen zur Bezeichnung von komischen Erscheinungen und mit jeder derselben wird ein etwas anderer Begriff, eine mehr oder weniger gemodelte Vorstellung entbunden. Die Ursachen, in denen die Unterschiede derselben wurzeln, sind ebenfalls verschieden; manche derselben beruhen auf der dem dialektischen Proceß entsprechenden Modificationsfähigkeit des Begriffs selbst, auf der hiemit zusammenhängenden verschiedenen Mischung der im Komischen überhaupt enthaltenen Qualitäten und auf der verschiedenen Stellung, die sie im Kreise des Schönen, wie wir ihn §. 122 aufgestellt haben, einnehmen; andere auf der verschiedenen Welt- und Lebensanschauung des Künstlers, der es producirt, noch andere auf dem verschiedenen Effect, welchen sie machen, wieder andere auf den verschiedenen Sphären, in denen sie vorzugsweise wirken u. s. w. Da wir hier das Komische nur seinem eigentlichen Sein und Wesen nach betrachten, so sind selbstverständlich für uns vorzugsweise diejenigen Modificationen von Interesse, die auf der Modificationsfähigkeit des Begriffes selbst beruhen, und wir wollen daher sie zunächst ins Auge fassen.

§. 305.

Die Modificationsfähigkeit des Begriffes beruht, wie wir wissen, auf den Kategorieen des Seins als Sein-für-sich, als Sein-für-Anderes und als

Sein-für-das-Absolute. Nun haben wir bereits im allgemeinen Theil gesehen, daß wir, wenn wir den Begriff des Komischen in seiner Allgemeinheit hienach zergliedern, zunächst zu den Begriffen des Reizenden, Rein-Komischen und Humoristischen gelangen; wir sahen aber zugleich, daß wir zu dem Begriffe des Reizenden auch durch eine Zergliederung des Rein-Schönen, und zu dem Begriff des Humoristischen auch durch eine Analysis des Tragischen gelangen konnten, daß also das Reizende und das Humoristische zwei Zwischenbegriffe seien, von denen jener zwischen dem Rein-Schönen und Komischen, dieser zwischen dem Komischen und Tragischen in der Mitte liegt. Wir zogen es daher vor, das Reizende und das Humoristische um dieser ihrer doppelten Beziehung willen als besondere Modificationen zu behandeln und von dem Eigentlich-Komischen auszuscheiden.

Nun läßt sich aber auch dieses Eigentlich-Komische nach jenen drei Kategorien abermals in ein Komisches-an-sich, ein Komisches-für-Anderes und ein Komisches-für-das-Absolute zerlegen und hieraus werden wir, wie gleichfalls im Allgem. Theil (§. 127) bereits angedeutet ist, zu den drei wesentlichsten Modificationen des Komischen, nämlich dem Possierlichen, dem Ergötzlichen oder Lustigen und Burlesken gelangen.

§. 306.

Von diesen ist das Possierliche oder Drollige das Für-sich-Komische, eine Erklärung, die auch mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauche übereinstimmt: denn nach diesem nennen wir dasjenige possierlich, was uns zwar einerseits durch die Kleinheit seiner Erscheinung nahezu als Nichts und dadurch bis zu einem gewissen Grade als lächerlich erscheint, andererseits aber mit dieser Kleinheit Eigenschaften und Fertigkeiten verbindet, die es als nicht ganz ungeschickt zu einer Nachbildung des Großen im Kleinen erscheinen lassen und die ihm auch in den Augen des Subjects den Schein einer gewissen objectiven Vollkommenheit leihen, nämlich einer solchen, die gerade für ein so unbedeutendes Ding ausreichend ist, damit es sich auch an sich selbst belustigen, mit sich selbst ein Spiel treiben könne. Auch nach der gewöhnlichen Ansicht ist also das Possierliche das nicht bloß für Andere, sondern auch für sich selbst Ergötzliche und insofern Komische, d. h. dasjenige Kleine, welches sich seiner Kleinheit und Bedeutungslosigkeit selbst freut und an Selbstgefühl und Lebensgenuß im Kleinen hinter dem Großen nicht zurückbleibt.

§. 307.

Das Ergötzliche ist das Komische für Anderes, es erfüllt also die Grundbedingung des Komischen, für sich nichts, für das Subject Alles zu sein, am Vollkommensten. Es kann daher auch das Komische im engern Sinne oder das Eigentlich-Komische genannt werden, und wir brauchen es daher nicht näher zu charakterisiren.

§. 308.

Das Burleske endlich ist das Komische für das Absolute. Auch diese Bestimmung ist mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauche im Einklange:

denn nach diesem nennen wir burlesk Dasjenige, was trotz seiner Größe und sonstigen Bedeutung als lächerlich erscheint, was also außerhalb des komischen Processes eine in gewissem Grade vollkommene, vielleicht erhabene, aber dem Schlechthin-Absoluten gegenüber, mit welchem sich in diesem Falle das anschauende Subject völlig identificirt, dennoch nichtige und darum lächerliche Erscheinung ist.

Ruge bestimmt die Art der Komik, welche das Burleske producirt, als Ausgelassenheit, also als jenen höchsten Grad der Lustigkeit, in der man auch das Größte und Bedeutendste in den Kreis des Lächerlichen zieht; auch zeigen alle von ihm angeführten Beispiele des Burlesken, z. B. Bürger's Gedicht vom Zeus und der Europa, das Lied von der Frau Schnipsen, Blumauer's travestirte Aeneis u. s. w., daß er den Begriff in gleichem Sinne auffaßt.

§. 309.

Wenn wir die hier gewonnenen drei Arten des Komischen mit einander vergleichen, so zeigt sich, daß die am stärksten hervortretenden Unterschiede zwischen ihnen in der größeren oder geringeren Bedeutung, welche das Object außerhalb des komischen Processes besitzt, ihren Grund haben; denn während uns im Ergötzlichen oder im Komischen-schlechthin die quantitative Beschaffenheit des Objects an sich gar nicht besonders zum Bewußtsein gebracht wird, zwingt uns das Possierliche zugleich eine Vorstellung von der dem Object auch sonst anhaftenden Kleinheit, dagegen das Burleske eine Erinnerung an seine sonstige Größe auf. Daher finden wir das Komische an Kindern, kleinen Thieren u. s. w. possierlich, während es uns an erhabenen Gegenständen, z. B. an großen Helden, an Heiligen oder gar göttlichen Wesen als burlesk erscheint. So spielt z. B. der verliebte Maikäfer von Reinick, der kleine Däumling, der in die Wurst gestopft wird, Gulliver unter den Riesen eine possierliche, dagegen der liebe Gott in Heine's übermüthigem Traume, Herkules am Spinnrocken, die Jungfrau von Orleans in der bekannten Travestie, sowie überhaupt das aus dem Ernsten ins Lächerliche Gezogene oder Travestirte eine burleske Rolle. Das Possierliche artet leicht ins Platte, Fade, Läppische, das Burleske dagegen leicht ins Frivole, Barocke und Bizarre aus. Im Possierlichen richtet sich die vis comica gegen das an sich Kleine; es gilt daher, dem Kleinen wieder eine gewisse Kraft und Bedeutung beizulegen, z. B. den Liliputanerstaat als Miniaturbild eines wirklichen Staats zu fassen, damit nicht auch die vis comica selbst als klein erscheine. Im Burlesken hingegen richtet sich das Lachen gegen das vermeintlich Große; es gilt daher, an dem Object wirklich nur das Vermeintlich-Große, z. B. einen bloß geträumten Gott, preiszugeben, damit nicht auch das Wirklich-Große mit getroffen erscheine, was nicht ergötzen, sondern verletzen würde. Vom Possierlichen müssen wir uns in gewissem Grade angezogen, vom Burlesken in gewissem Grade erschüttert fühlen, jenes muß daher noch einen gewissen Schimmer des Reizenden und Rein-Schönen, dieses schon einen Anflug vom Humoristischen und Tragischen

an sich tragen. Daher gebührt denn auch jenem im Kreise des Schönen der Platz zwischen dem Reizenden und Eigentlich-Komischen oder Ergötzlichen; diesem hingegen der zwischen dem Ergötzlichen und Humoristischen; jenes vermittelt daher vom Komischen aus den Uebergang zum Schönen-für-sich; dieses den zum Schönen-für-das-Absolute.

§. 310.

Zwei andere unter den obengenannten Modificationen des Komischen, nämlich das Fein-Komische und das Derb-Komische, gründen sich auf die dynamische Beschaffenheit des Reizes oder noch bestimmter ausgedrückt, auf den Grad der vis comica, welche das komische Object der Auffassungskraft des Subjects gegenüber besitzt. Die komische Kraft liegt bald mehr in der Tiefe, bald mehr auf der Oberfläche und wird nicht überall und nicht von Jedem mit gleicher Leichtigkeit heraus empfunden. Es giebt eine Masse von Erscheinungen, deren widersprechendes Verhältniß zum Allgemeinen, so wie auch ihr Widerspruch in sich auch dem allerordinärsten gesunden Menschenverstande sofort zum Bewußtsein kommt. Dahin gehören ganz besonders die auffälligen Verstöße gegen die herrschenden Sitten und Gewohnheiten, namentlich gegen solche, die mehr in Zufall und Willkühr, als in irgend einer inneren Nothwendigkeit wurzeln, ja die vielleicht selbst mit der Natur mehr im Gegensatz als im Einklang stehen, also die Verstöße gegen Mode, Etikette und sonstige bloß conventionelle Formen. Um von diesen Verstößen, als würde durch sie die höchste Weltordnung gestört, chokirt zu werden, hat man durchaus nichts weiter nöthig, als daß man mit dem gerade Herrschenden und Ueblichen bekannt und selbst in dasselbe gebannt ist; um aber zu erkennen, daß ein solcher Verstoß doch im Grunde kein Verstoß ist, weil er bloß gegen etwas verstößt, was selber Nichts ist; dazu gehört bloß, daß man sich auf das Ursprüngliche und Natürliche in sich selbst besinnt, daß man einsieht, die Welt geht nicht darüber zu Grunde, ja sich freut, daß die Naturwüchsigkeit einmal irgendwo zum Durchbruch gekommen und hiemit zugleich die subjective Freiheit und Ungebundenheit wiederhergestellt ist. Die im Gebiet der naturalia liegenden Inconvenienzen sind es also, welche vorzugsweise der derben, nicht in Glacéhandschuhen einhergehenden Komik den Stoff liefern und die um so sicherer und mächtiger packen, je weiter sich der Mensch von dem Naturzustande entfernt hat und es doch nicht verläugnen kann, daß er sich eigentlich nur in diesem so recht frei und entfesselt fühlt. Das Fein-Komische hingegen beruht auf Widersprüchen, die sich wie zart verschlungene Knoten nur in den verborgenen Fäden des Lebens und der gesellschaftlichen Bezüge eingeschlichen haben und die daher auch nur von zarteren Nerven empfunden und von dem Standpunkte einer höheren Culturbildnng gelöst werden können. Das Fein-Komische kann für den, welcher es zu erfassen vermag, denselben Grad der komischen Kraft besitzen wie das Derb-Komische für den Volksgeschmack, ja vielleicht einen noch höheren; aber es springt nicht wie die Null oder sogenannte Bratwurst — vor jedem natura-

listrenden Schützen, sondern wie der Hanswurst nur vor dem wohlgeübten Kern- und Scharfschützen hervor. Das Derb-Komische ist daher nicht so schul- und kunstgerecht, hat keine so tief eindringende, zugespitzte Pointe; aber seine Erfolge sind darum doch nicht geringer, weil es um so ungenirter darauf losschlägt. Wenn die Effecte der feinen Komik dem Bajonettangriff wohlexercirter Truppen ähnlich sind, lassen sich die Wirkungen der derben Komik mit den Kolbenschlägen der Pommerschen Bauern vergleichen. Jene entspricht mehr den Regeln der Kriegskunst, aber diese „fluschen“ besser, und selbst ein Bernadotte kann nicht umhin, den letztern durch den Zuruf: „Flouchez donc toujours!“ seinen Beifall zu zollen. Doch kommt es nicht selten auch vor, daß der feinere Geschmack durch das Derb-Komische mehr beleidigt als belustigt wird. Häufig beruht dies auf einer allzu großen Empfindsamkeit, Prüderie und Zimperlichkeit des Objects, oft aber auch auf dessen natürlichem Scham- und Sittlichkeitsgefühl, z. B. bei den Frauen, die bekanntlich für gewisse Arten des Komischen geradezu kein Organ zu besitzen scheinen, ja, die aus Widerwillen gegen das Derb-Komische oft auch die dahinter liegende feinere Komik nicht aufzufassen, oder wenigstens nicht zu genießen vermögen. Durch die Rücksichtnahme auf derartige Idiosynkrasien und auf die Forderungen der Etikette werden der Komik oft in bedauerlicher Weise die Flügel beschnitten, und es muß daher im Allgemeinen dem Ueberhandnehmen und Umsichgreifen so engherziger Vorurtheile entgegengearbeitet werden; auf der andern Seite läßt sich nicht leugnen, daß in jenen Hemmungen und Gegenwirkungen auch etwas Heilsames und Ersprießliches liegt, weil sonst die Derbheit und Feinheit der Komik gar zu leicht in wirkliche Rohheit und Zügellosigkeit ausartet.

§. 311.

Ein dritter Unterschied, den man im Reich des Komischen zu machen pflegt, ist der zwischen der höheren und der niederen Komik. Dieser beruht auf der mehr oder minder gehaltvollen Vorstellung, welche die das Komische producirende Phantasie oder die dasselbe reproducirende Empfindung mit dem Begriff des Vollkommenen verbinden. Jeder Mensch trägt in seinem Innern ein gewisses Urbild von dem, was er als das Vollkommene betrachtet, ein Ideal, nach dem er Alles, was ihm vorkommt, mißt und beurtheilt. Ein solches Vorbild kann nun, je nachdem der Horizont dessen, der es in sich trägt, weiter oder beschränkter ist, seinem Umfange und Inhalte nach dem wahren Urbilde näher oder ferner stehen, es kann z. B. als irgend eine Exemplification des Wahren, Guten oder Schönen, als die höchste Stufe der wissenschaftlichen Erkenntniß, als die Culmination der Kunst, als die dem Sittengesetz entsprechendste Gestaltung der socialen Verhältnisse, oder auch geradezu, als die reinste Auffassung des Göttlichen selbst, als die vollkommenste Religion u. s. w. gedacht werden; man kann sich aber darunter auch ein weit Geringeres, z. B. nur ein lustiges, genußreiches Leben, die vollste Ruhe und Bequemlichkeit, eine einflußreiche Stellung, großen Reichthum, ja noch weit Unbedeutenderes und Geringfügigeres, z. B. wie jener

Baier „so viel Bier, als er nur trinken mag, einen Rettig dazu und außerdem noch ein bissel Bier", ja etwas ganz Werthloses, z. B. den Besitz einer Pfennigbretzel, eines bleiernen Ringes u. s. w. vorstellen. Relativ betrachtet haben alle diese Ideale denselben Werth: denn es ist einmal jedes Menschen Wille sein Himmelreich. Sobald wir daher nur im Stande sind, uns in das Ideal eines Andern zu versenken und an seine Stelle zu versetzen, werden wir zum Gefühl der subjectiven Vollkommenheit auch dann gelangen können, wenn auch jenes Vollkommene, welches durch das Zerplatzen des chokirenden Objects in uns zur Restitution gelangt, ein noch so Geringfügiges sein sollte. Sobald wir uns hingegen über diese bloß relative Betrachtungsweise zu einem allgemeinern erheben und dazu gelangen, das unsere Lust durchdringende Bild des Vollkommenen mit dem Wahrhaft-Vollkommenen zu vergleichen: so werden wir — vorausgesetzt, daß wir selbst eine höhere Vorstellung vom Wahrhaft-Vollkommenen zu fassen im Stande sind — an jener anderen Vorstellung kein Genüge mehr finden können, es wird daher die komische Lust, nachdem der erste Rausch verflogen ist, ihres innern Gehalts beraubt werden, sie wird sich daher nicht als eine nachhaltige und für die Dauer befriedigende, sondern nur als eine für den Augenblick ausreichende, als ein bloß momentanes Amüsement, als ein leerer Zeitvertreib erweisen, und wir werden demgemäß auch dem komischen Object selbst, welchem wir sie verdanken, nur einen niedern Werth beilegen und es darum als ein Niedrig-Komisches betrachten. Der niederen Komik gehört daher Alles an, was uns zwar momentan mit dem Gefühl der subjectiven Vollkommenheit füllt, uns aber nichts zurückläßt, was wir als einen würdigen positiven Gehalt dieses Gefühls ansehen könnten; zur höhern Komik hingegen ist zu rechnen, was uns nicht bloß für den Augenblick belustigt, sondern uns auch etwas gewährt, was wir als einen wirklichen, bleibenden Gewinn mit nach Hause zu tragen vermögen. Auf dem Unterschied des niedern und höheren Komischen beruht der Unterschied der Posse und des Lustspiels, weßhalb man das Niedrig-Komische auch das Possenhafte nennen kann, welches also nicht mit dem Possierlichen zu verwechseln ist. Figuren wie Sokrates in den „Wolken" des Aristophanes, Pyrgopolynices im Miles gloriosus des Plautus, Peter Squenz, Zettel und die übrigen Rüpel in Shakspeare's „Sommernachtstraum", — Skaramuz in Tieck's „Verkehrter Welt", Wagner in Göthe's „Faust", Moliere's „Tartüffe" und sein Urbild bei Gutzkow u. s. w. fallen sämmtlich in das Gebiet der höheren Komik; denn indem wir uns im Lachen über sie erheben, gewinnen wir zugleich positive Ideen von bleibendem Werthe, z. B. die Vorstellung von einem wahren Philosophen, einem wirklich Tapfern, von Künstlern, wie sie sein müssen, von einem ächten Apoll, einem aufrichtig Frommen u. s. w. Die Negation der Negation wird wirklich zu einer Position, und es bleibt daher, selbst wenn wir uns über sie ausgelacht haben, wenn der eigentlich komische Champagnerrausch verrauscht ist, noch der positive Gehalt unserer nicht bloß erregten, sondern auch bereicherten Subjectivität zurück, an dem wir uns als einem unzerstörbaren Gut fort und fort ergötzen können.

Figuren hingegen, wie z. B. Xanthias in den „Fröschen", die beiden Dromio im „Lustspiel der Irrungen" sammt ihren Vorbildern in den „Menächmen" der alte Gobbo im „Kaufmann von Venedig", der Harlekin im italienischen, der Hanswurst oder Casperle im deutschen Volkslustspiele, der Eckensteher Nante u. s. w. gehören der niederen Komik an: denn sie erfüllen uns zwar für den Augenblick mit dem Gefühl der objectiven Ueberlegenheit, und erschüttern auf wohlthuende Weise unser Zwerchfell; aber wenn wir uns der augenblicklichen Ueberfülle entladen haben, sind wir auch damit fertig: unsere Idee vom Vollkommenen hat dadurch nur eine vorübergehende Belebung, nicht eine nachhaltige Kräftigung und Förderung erfahren.

§. 312.

Hiemit haben wir die wesentlichen Modificationen des Komischen erschöpft: denn was man sonst noch als Arten desselben anzusehen pflegt, ist entweder als feinere Nüance und Schattirung der bereits besprochenen Arten aufzufassen oder es fällt in eine völlig andere Begriffssphäre und gehört dem Gebiet des Komischen nur möglicherweise an. Von dieser Art ist z. B. das Naive. Versteht man unter dem Naiven dem in der Gesellschaft herrschenden Sprachgebrauch gemäß nur das Natürliche, sofern es als solches, also mit einem gewissen Grade von Berechtigung gegen die conventionellen Formen verstößt, so wirkt es allerdings nicht selten komisch, aber doch keineswegs in einer so charakteristischen und eigenthümlichen Weise, daß dadurch der Begriff des Komischen selbst eine wesentliche Modification erlitte. Es läßt sich also in diesem Sinne nicht als eine besondere Begriffsform, sondern nur als eine besondere Erscheinungsform fassen. Versteht man dagegen nach dem in der Aesthetik herrschenden Sprachgebrauche unter dem Naiven das vom Künstler mehr bewußt als unbewußt und daher ohne Beimischung seiner subjectiven Empfindungen und Nebengedanken Producirte, so kann es ganz eben so gut ein Rein-Schönes und Tragisches als ein Komisches sein, wie denn z. B. die ganze antike Kunst im Vergleich mit der modernen den Charakter der Naivität trägt, obschon gerade das Komische darin keineswegs eine besonders hervorragende Rolle spielt. Auch in diesem Sinne kann also das Naive nicht als eine Modification des Schönen seinem Begriffe nach gefaßt werden, sondern ist nur als eine Modalität, welche die Form der künstlerischen Production und Darstellung erleiden kann, anzusehen.

§. 313.

Auf ähnliche Weise verhält es sich mit dem Ironischen. Auch dieses beruht bloß auf der eigenthümlichen Art und Weise, mit welcher der Künstler das von ihm darzustellende Object in seiner Darstellung behandelt. Da es im Wesen der Ironie liegt, daß der Künstler in und mit derselben eine über dem Object schwebende Stellung einnimmt und in gewissem Sinne ein Spiel mit ihm treibt: so wird durch dasselbe das Object allerdings sehr leicht in ein komisches Licht gerückt und die Ironie ist daher eine der Hauptdarstellungsformen, wodurch die Kunst ihren Erzeugnissen den Stempel des

Komischen aufdrücken kann. Aber eben deßhalb ist auch sie nicht Begriffs-, sondern nur Kunstform, und daher nicht hier, sondern in der eigentlichen Kunstlehre zu erörtern.

Noch weniger ist das Satirische als eine Unterart des Komischen zu denken. So oft sich auch die Satire der Komik als eines ihrer wirksamsten Mittel bedient, so wenig ist sie dennoch auf dieselbe beschränkt; auch geht der eigentliche Zweck beider entschieden auseinander, so sehr, daß ein allzumerkliches Hervortreten einer satirischen Tendenz den komischen Eindruck zerstören oder wenigstens beeinträchtigen kann. Der Zweck der Satire ist stets ein ernster, selbst da, wo sie sich, wie in der horazischen Satire, der heitern Darstellung bedient. Sie wurzelt nicht sowohl in ästhetischem, als in ethischem Boden; nicht Darstellung des Schönen ist ihr letzter Zweck, sondern Vernichtung irgend eines als schädlich oder feindlich Erkannten. Soll die Satire als wirkliches Kunstwerk erscheinen, so muß jene ethische Tendenz möglichst gemildert und in den Hintergrund gedrängt, dagegen der Zweck des Ergötzens oder Ergreifens zur Hauptsache gemacht werden. Dann hört sie aber im strengsten Sinne des Worts auf, etwas Besonderes zu sein und erhält ihre Stelle entweder unter den komischen oder unter den tragischen Erzeugnissen, ohne sich von diesen durch etwas Anderes als einen gewissen, von außen her in sie eindringenden herben Beigeschmack zu unterscheiden.

C. Manifestationen des Komischen.

§. 314.

Wir haben bisher das Komische bloß von Seiten seines Reflexes innerhalb des Geistes, d. i. von Seiten seines Begriffes und seiner begrifflichen Modificationen, betrachtet; es ist uns daher noch übrig, auch seine verschiedenen Manifestationen innerhalb der realen Welt ins Auge zu fassen. Wie es keine Pflanze, kein Thier giebt, welche bloß die allgemeinen Eigenschaften der Pflanzen und Thiere besäßen, so ist auch keine Realisation des Komischen denkbar, welche nicht die allgemeinen Grundzüge des Komischen auf ihre besondere Weise an den Tag legte. Hieraus ergiebt sich die unendliche Mannigfaltigkeit der komischen Erscheinungen, welche theils in ihrer räumlichen, zeitlichen oder gemischten Existenz, theils in ihrem makrokosmischen, mikrokosmischen oder historischen Charakter ihren Grund hat.

1. Von denjenigen Unterschieden, die auf dem Gegensatze von Raum und Zeit und dessen Vermittelung beruhen.

§. 315.

Was zunächst die rein-räumlichen oder optischen Erscheinungen betrifft, so sind sie, als im Zustande der Ruhe verharrende, selbstverständlich nicht so leicht, als die zeitlichen der komischen Wirkung fähig, weil zu dieser, wie wir gesehen haben, stets ein Proceß von wenigstens drei Momenten gehört; doch sind sie keineswegs von derselben gänzlich ausgeschlossen, weil

ihre einzelnen Bestandtheile, wenn sie auch an und für sich selbst stets simultan oder nebeneinander bestehen, doch vom anschauenden Subject successiv oder nacheinander aufgefaßt und aneinander gereiht werden können. Im Fall sie nun wirklich als komisch erscheinen, beruht diese Wirkung, wie schon oben angedeutet, darauf, daß sie gegen die Gesetze der formellen Schönheit, gegen die strenge Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportionalität ꝛc. so augenfällig verstoßen, daß sie dadurch zu formellen Nichtigkeiten oder Unförmlichkeiten herabsinken und uns durch ihr Erscheinen nur einen Augenblick zu irritiren vermögen. Auf diese Weise wird ein lachendes Gesicht — ich erinnere an die beiden Lacher im Berliner Museum — selbst wieder zu einer komischen Erscheinung. Die Verhältnisse und Linien eines lachenden Gesichts weichen in dem Grade von den Regeln der Schöheit ab, daß nicht die Regeln, sondern jene Verhältnisse und Linien selbst dadurch zu nichte gemacht werden. Trotzdem treten sie uns als daseiend entgegen, dies giebt ihnen auf einen Augenblick den Schein einer Positivität; aber im Nu taucht in uns das gesetzliche, proportionale Urbild des Menschenantlitzes, als das allein zum Sein berechtigte und durch jene Abnormitäten völlig ungefährdete auf, der Schein zerplatzt daneben in sich selbst, und wir finden daher das lachende Gesicht lächerlich, brechen selbst in Lachen aus, um dadurch für einen Dritten ebenfalls zu einem lächerlichen Objecte zu werden. Dies ist einer der Gründe, warum das Lachen ansteckend ist und warum es sich mit wahrhaft electrischer Schnelligkeit von einem Gesicht auf das andere fortpflanzt, selbst wenn der ursprünglich lächerliche Punkt unbekannt ist. Auf dieselbe Weise erklärt sich die komische Kraft, die in einer allzuvorspringenden Nase, einem Höcker, einem allzudicken Bauch, zu langen, magern Beinen ꝛc. liegen kann, sowie die komische Wirkung, die von unverhältnißmäßig gebauten Thieren z. B. dem Affen, dem Pinguin, dem Weberknecht oder Habergeis, von grotesk gebildeten Pflanzen, Felsen, Wolken ꝛc. ausgehen. Mit den rein-zeitlichen oder akustischen Erscheinungen ist es nicht anders. Auch sie werden in rein formeller Beziehung dadurch komisch, daß sie allzukeck über die Gesetze des Rhythmus, der Melodie, der Harmonie, des musikalischen oder sprachlichen Satzbaues ꝛc. hinausspringen. So kann uns z. B. ein Kleinkinderconcert in seiner totalen Willkühr, ein Charivari, ein musikalisches Quodlibet als lächerlich, und, wenn es von der Kunst am gehörigen Orte geboten wird, als komisch erscheinen. Wir haben gesehen, daß die allzulange Dauer oder die allzuhäufige Wiederholung eines und desselben Tones, als der geraden Linie entsprechend, für unschön gelten muß. Aber gerade durch die Uebertreibung kann dieser, sowie mancher andere Verstoß gegen die Schönheit, wieder schön, nämlich komisch werden. Hiervon machen die Componisten in ihren komischen Compositionen oft genug Anwendung*); und so auch die Dichter durch Häufung eines und desselben Reimes, durch Anwendung des Refrains oder gewisser Schlagworte u. s. w. Ich erinnere hier nur an die wirk-

*) Hierauf beruht z. B. die vis comica der Melodie zu den Worten „Heil, Heil dem Tag, wo du bei uns erschienen“ in Lortzing's „Czar und Zimmermann.“

samen Kehrreime bei Beranger und Chamisso, z. B. „der Zopf der hing ihm hinten", und, um zu zeigen, daß auch die Alten schon Anwendung davon gemacht haben, an jene Stelle in den „Ekklesiazusen" des Aristophanes, wo Praxagora die Frauen wegen ihrer Liebe zum Alten rühmt. Sie lautet in einer freien Nachbildung etwa folgendermaaßen:

Sie stehn noch bei den Töpfchen gerade wie vordem,
Sie tragen noch auf den Köpfchen gerade wie vordem,
Sie braten sich ein Schnepfchen gerade wie vordem,
Und füllen gern ihr Kröpfchen gerade wie vordem;
Auch nehmen sie gern ein Tröpfchen gerade wie vordem,
Und drehn dem Mann ein Zöpfchen gerade wie vordem,
Sie halten sich Geschöpfchen gerade wie vordem,
Und nehmen gern ein Schröpfchen gerade wie vordem.

§. 316.

Zu den rein-zeitlichen Erscheinungen gehören auch die geistigen, sowie die subjectiven Erscheinungen des Geruchs, Geschmacks und Gefühls. Können die letzteren auch nicht auf unmittelbarem Wege in das Bereich der Kunst gezogen werden, so dürfen sie doch vom Gebiet des Natürlich-Komischen nicht ausgeschlossen werden. Ich will hier nur des physischen Kitzels erwähnen, dessen lachenerweckende Kraft ganz auf den nämlichen Gründen beruht. Wir fühlen uns durch denselben auf eine Weise angegriffen, daß eigentlich der Angriff kein Angriff mehr ist. Dennoch irritirt er uns auf einen Augenblick, es erfolgt eine Anspannung unserer Muskeln und Nerven zur Reaction, wir erkennen im nächsten Augenblick die Richtigkeit des Angriffs und schütten nun im Gefühl der Ueberkraft die unnöthig gesammelten Kräfte wieder aus. Da nun in der That bei'm Lachprocesse eine Masse physischer Kräfte consumirt wird, so ist natürlich, daß, wenn der Kitzel allzulange fortdauert und die Consumtion der Kräfte zu stark wird, eine sehr merkliche physische Abschwächung erfolgen muß, die am Ende so weit geht, daß wir nicht mehr im Stande sind, uns nach Willkühr in den natürlichen Zustand zurückzuversetzen. In diesem Falle ist das Lachen krampfhaft; unser Lachen ist dann gewöhnlich selbst Object unseres Lachens und mithin ein immer aufs Neue reizender geistiger Kitzel. Es ist bekannt, daß es erst mit einer völligen Erschlaffung aufzuhören pflegt. Natürlich kann hiebei von einer reinen Lust nicht mehr die Rede sein, da wir ja neben dem Gefühl der subjectiven Vollkommenheit zugleich das Gefühl der subjectiven Nichtigkeit, die ja Object unseres Lachens ist, haben müssen.

Bei Weitem den meisten Stoff des Lachens bieten die g e i s t i g e n Erscheinungen, die bald auf diese, bald auf jene Weise, sprachlich oder drastisch, in die Erscheinung treten. Hier begegnen wir den komischen Begriffsverbindungen, Urtheilen und Schlüssen, den komischen Empfindungen, den komischen Tendenzen und Handlungen, Mitteln und Zwecken, den komischen Ereignissen und Zufällen, den komischen Charakteren.

§. 317.

Begriffsverbindungen, Urtheile und Schlüsse werden komisch, wenn in ihnen contradictorische Elemente mit einander so in Verbindung gebracht werden, daß immer eins die Bedeutung des andern aufhebt. Dahin gehört z. B. das schon oben erwähnte Messer ohne Stiel und Klinge, die verlorene, aber glücklich wiedergefundene Unschuld der Prinzessin in Tieck's gestiefeltem Kater, die strenua inertia des Horaz u. s. w., kurz jedes Oxymoron, jede contradictio in adjecto, vorausgesetzt, daß nicht durch ungünstige Nebenumstände die komische Wirkung vernichtet wird. Häufig kann der komische Effect auch durch eine im Ausdruck des Begriffs liegende und widersprechende Nebenvorstellungen erweckende Zweideutigkeit oder durch eine völlig verkehrte Anwendung des Ausdrucks erzeugt werden, z. B. wenn Strepsiades von seiner verschwenderischen Frau sagt:

ὀ μὴν ἐρῶ γ', ὡς ἀργὸς ἦν, ἀλλ' ἐσπάθα,

(Nein, daß sie faul sei, sag' ich nicht, sie zettelt ja!)

wo im ἐσπάθα der doppelte Begriff des Zettelns (Webens, Arbeitens, Erwerbens) und zugleich des Verzettelns oder Verschwendens liegt; oder wenn sich Holzapfel in „Viel Lärm um Nichts" zu Nachbar Steinkohle, um ihn zu loben, so explicirt: „Man hält dich für den allerstupidsten Menschen, um Constabel bei der Wache zu sein", oder zu Leonato: „Wär ich auch so ennyant wie ein König, so wollt' ich mich's nicht dauern lassen und Alles an Eure Gnaden wenden!" — Auf jener Zweideutigkeit beruht die vis comica des Wortspiels, die stets um so größer ist, je leichter oder überraschender aus gleichen oder ähnlichen Lauten widersprechende Begriffe und Vorstellungen erweckt werden. So macht es z. B. einen komischen Eindruck, wenn Fink in Wagner's reisenden Malern den Vätern zuruft: Versehtnur eure Töchter mit Lehrmeistern, und sie werden ihnen bald zu Mehrleistern werden; oder wenn ein Schüler eine Stelle wie diese: duces impleverunt silvam et pro suo quisque stetit agmine folgendermaaßen übersetzt: „die Feldherrn machten den Wald voll und Jeder stand vor seinem Haufen." Dahin gehört auch der bekannte Witz, daß der Kaukasus für die Russen ein Casus sei, an dem sie lange zu kauen hätten. Ebenso werden falsche Urtheile und Schlüsse um so eher lächerlich erscheinen, je leichter die Falschheit den flüchtigen Schein der Richtigkeit annimmt. Dies ist z. B. im Befehl des Grafen der Fall, der seinen Gärtner beauftragt, ein Loch in den Garten zu graben, um die überflüssige Erde hineinzuthun, und als der Gärtner fragt, wohin er aber die ausgegrabene Erde bringen solle, ungeduldig antwortet: Dummkopf! da gräbst Du das Loch so viel größer!" — Aus demselben Grunde erscheinen Sophismen so leicht als komisch, sobald der falsche Schein darin entdeckt wird, z. B. wenn Junker Tobias in „Was ihr wollt" sagt: „Nach Mitternacht zu Bett gehen heißt früh zu Bett gehen;" oder wenn bei Holberg Erasmus Montanus dem Küster, der sich mit ihm in eine Disputation eingelassen, beweist, daß er ein Hahn sei. Natürlich tritt dabei nicht zugleich der Erfinder des Trugschlusses selbst in ein komisches Licht, wie es mit dem obenerwähnten Grafen der Fall ist, sondern er steht vielmehr mit uns völlig über seinem komischen Product.

Auch ist gar nicht das Sophisma als Sophisma komisch, sondern es schließt nur ein komisches Moment in sich. Ebenso verhält es sich mit dem Wortspiel und dem Witz. Der Witz als solcher gehört durchaus nicht in das Gebiet des Lächerlichen, sondern des Piquanten, mithin des Reizenden. Er ist nur, wie schon oben erwähnt, ein Nachbar des Komischen und kann uns in sich komische Momente bieten. Ein witziger Ausspruch ist ein solcher, in welchem auf überraschende Weise zwei sich scheinbar widerstrebende Elemente in einen Punkt vereinigt werden. Hierdurch werden die widerstrebenden Elemente zum Inhalte eines Punktes, mithin zu Nichts gemacht. Dieses Nichts kann komischer Art sein, aber der Punkt selbst, die Pointe des witzigen Ausspruchs, ist schon etwas und wir erkennen ihn auch als etwas an: denn wir zollen ihm unseren Beifall, wir versenken uns in ihn, als in ein äußeres Object — und nicht er also ist es, worüber wir lachen, sondern sein durch ihn vernichteter Inhalt. Wenn z. B. Jean Paul sagt: „der Franziskaner sah aus, wie der Stadtphysikus Schlegel zu Hamburg, dem ein Cadaver, als er ihn eben mit einem Messer auseinander legen wollte, eine tüchtige Maulschelle gab," so ist dies allerdings ein witziger Vergleich, der unser Lachen erweckt. Der Vergleich selbst ist aber darum nicht das Lächerliche, sondern der im Zustande der Nichtigkeit dargestellte Stadtphysikus Schlegel und der mit ihm verglichene Franziskaner. Aehnlich verhält es sich, wenn witzige Schraubereien die komische Lust erzeugen: denn bei diesen wird gewöhnlich jeder folgende Witz der Vernichter des vorangegangenen, und zufolge dieser Vernichtung erscheint uns zwar der vorangegangene als lächerlich, aber keineswegs der letzte, dem wir vielmehr als Witz unseren Beifall schenken. — Wenn Signor Benedict zu Beatrice sagt: „Wie, mein liebes Fräulein Verachtung, lebt ihr auch noch?" so ist es, wenn wir dazu lachen, die vorausgehende Bemerkung Beatrice's, die uns als lächerlich erscheint, und für Benedict erscheint unser Lachen nur als Beifall: denn wir geben dadurch zu erkennen, daß er die Vernichtung der ihn vernichten sollenden Bemerkung durch sein Witzwort völlig erreicht habe. Sobald aber Beatrice erwiedert: „Wie sollte wohl Verachtung sterben, wenn sie solche Nahrung vor sich hat, wie Signor Benedict!" so fällt, von diesem neuen Witze getroffen, plötzlich wieder Benedict in die Sphäre des Witzes zurück, und Beatrice wird durch unser Lachen nicht als nichtig dargestellt, sondern gerade als ein Vollkommenes anerkannt, dessen Vollkommenheit wir mit unserer subjectiven Vollkommenheit als Eins betrachten. Wer nämlich irgend einen Gegenstand zur Zielscheibe seines Witzes macht und ihn dadurch dem Gelächter preisgiebt, verhält sich zu diesem Gegenstande auf ähnliche Weise, wie der Lacher selbst. Er kleidet gewissermaaßen sein Lachen nur in Worte und drückt das Gefühl der subjectiven Vollkommenheit oder Göttlichkeit statt durch bloße materielle Emanation seiner physischen Kräfte durch das Sprühenlassen eines göttlichen Gedankens aus. Sobald wir nun im Stande sind, ihm hiebei zu folgen, können wir unseren Beifall, unser Einssein mit ihm nicht besser zu erkennen geben, als wenn wir aus seinem Geist heraus, auf

materielle Weise dasselbe Gefühl subjectiver Vollkommenheit an den Tag legen, dessen er sich eben auf geistigem Wege entladen hat.

§. 318.

Ich glaube hiemit den Unterschied zwischen den witzigen und den an und durch sich selbst komischen Gedanken deutlich gemacht zu haben. Während uns jene bloß ein Nichts als Nichts darstellen, sind diese selbst Nichts und zerfallen als Nichts in sich selbst. Ein solcher rein komischer Gedanke ist es z. B., wenn der König von seinem Hofgelehrten durchaus zu wissen verlangt, welches die höchste Zahl sei; oder wenn der alte Gobbo den jungen Lanzelot fragt: „Könnt ihr mir nicht sagen, ob ein gewisser Lanzelot, der sich bei dem Herrn Juden aufhält, sich bei ihm aufhält oder nicht?" oder wenn Holzapfel darauf besteht, zu notiren und nicht zu vergessen, daß er ein Esel sei, oder wenn Capitän Fluellen, um zu beweisen, daß die Lagen von Macedonien und Monmouth gleich seien, so fortfährt: „Es befindet sich ein Fluß zu Macedonien und es befindet sich gleichfalls ein Fluß zu Monmouth. Zu Monmouth heißt er Wye; aber es will mir nicht in den Kopf fallen, wie der Name des anderen Flusses ist; aber es kommt auf Eins heraus, er ist sich so gleich, wie diese meine Finger meinen Fingern, und es geben Lachse in beiden!" — Als komisch können sehr häufig auch die naiven Gedanken aufgefaßt werden, z. B. jene Bemerkung Walt's im Wirthshause auf seiner ersten Reise, daß nämlich die Milchtöpfchen in Sachsen die Dülten dem Henk gegenüber, in Franken dagegen dem Henk zur Linken haben, oder die Absicht des jungen Fräuleins in Tieck's „Vogelscheuche", einer tauben Dame vor einer großen Gesellschaft das schreckliche Schimpfwort „Hans A . ." zu wiederholen, das schon aus dem Munde des Lieutenants einen so erdbebenartigen Eclat gemacht hatte.

§. 319.

Zu den komischen Erscheinungen der geistigen Welt gehören auch die in sich selbst zusammenfallenden Gefühle und Empfindungen. Ein Gefühl als die unmittelbare Reproduction eines äußeren Objects in unserem Innern wird am leichtesten lächerlich, wenn ein solches Object gar nicht vorhanden ist und mithin das Gefühl selbst als in sich hohl und nichtig erscheint. Da nämlich eine reale Empfindung gar nicht zur Existenz gelangen kann, wenn es an einem das in sich selbst ruhige Ich afficirenden und reizenden Objecte fehlt: so muß sich uns nothwendig jede Gefühlserscheinung, sobald wir ein solches Object vermissen, als ein absolutes Unding, als eine bloße Seifenblase, die jeden Augenblick in Nichts zerplatzen kann, darstellen. Von dieser Art ist z. B. die Liebe des Don Quixote zu seiner Dulcinea und die der Ophelia in Tieck's „Vogelscheuche" zu ihrem Robin Hood; ferner die Furcht des Sancho Pansa wegen des vermeintlichen Abgrundes, über dem er sich eine ganze Nacht lang unter gräßlicher Angst schwebend erhält, sowie die Furcht des Junkers Andreas Fiberwang und der als Page verkleideten Viola vor einander im heiligen Dreikönigsabend;

ferner der Naturgenuß des Prinzen Oronaro an seiner Reisenatur in Göthe's „Triumph der Empfindsamkeit" u. s. w. Oft wird auch die Empfindung schon dadurch lächerlich, daß sie in quantitativer Hinsicht mit dem Objecte in keinem Verhältniß steht, z. B. wenn der König im gestiefelten Kater über das verbrannte Kaninchen dermaßen in Schmerz und Verzweiflung ausbricht, daß er darin mit Hamlet, Don Carlos und andern tragischen Figuren wetteifert. Hierauf beruht das komische Pathos, das nicht selten — bewußt und unbewußt — auch aus dem Jammer des modernen Weltschmerzes herausseufzte.

§. 320.

Ganz auf die nämliche Weise verhält es sich mit den komischen Tendenzen und Handlungen. Hier entsteht die komische Wirkung, wenn die Tendenz auf ein nichtiges Object gerichtet ist, wenn das Ziel mit dem Aufwand von Kräften in gar zu großem Mißverhältniß steht, wenn zwei oder mehrere Tendenzen dermaßen mit einander in Conflict gerathen, daß immer die eine durch die andere vernichtet wird, wenn zwischen Handlung und Tendenz, zwischen Mittel und Zweck selbst ein Widerspruch Statt findet, kurz, wenn aus dem Schein-Etwas der Erscheinung wieder das Nichts hervorspringt. Wenn z. B. der Prinz Zerbino auszieht, um den guten Geschmack zu suchen, so ist dieß eine lächerliche Tendenz, erstens, weil uns der Dichter, wenn auch ironisch, zu verstehen gegeben, daß ihn der Prinz bis dahin bereits besessen, zweitens, weil der gute Geschmack als etwas durch Suchen nicht zu Erreichendes dargestellt wird. Diese lächerliche Tendenz giebt dann wieder zu manchen lächerlichen Handlungen Anlaß, z. B. wenn der Prinz den guten Geschmack in der poetischen Mühle sucht, wo gerade die Geschmacklosigkeit der hausbackenen Rührpoesie ihr Wesen treibt, oder wenn er, an den Garten der Poesie gerathend und mit Shakespeare zusammentreffend, sich einbildet, daß er auf falschem Wege wandele u. s. w. Aus dem zweiten der oben angeführten Gründe kann eine an und für sich nichts weniger als lächerliche Handlung sogleich zu einer solchen erhoben oder — erniedrigt werden. Ein Comptoir von Schreibern in Bewegung setzen und selbst arbeiten, daß Einem der Schweiß von der Stirn rinnt, ist an und für sich etwas durchaus Ernstes und auf keine Weise zum Lachen Reizendes. Sobald wir aber, wie in Holberg's „Geschäftigen", erfahren, daß diese ungeheure Geschäftigkeit nur Statt findet, um einen unbedeutenden Brief zu Stande zu bringen: sogleich wird etwas Komisches daraus, weil durch den quantitativen Contrast zwischen Tendenz und Object die bloße Kleinheit des Objects zu einer völligen Nichtigkeit umgestempelt wird. — Der dritte der oben angeführten Gründe ist Schuld, daß die Verlegenheit und Unentschlossenheit einen komischen Eindruck zu machen pflegt. Ich erinnere hier nur an Buridhan's Esel zwischen zwei Heubündeln und an das „Gleich, Herr, gleich!" des zwischen Poins und Prinz Heinrich hin- und herschwebenden Frances. In diesen und ähnlichen Fällen ist zwar die einzelne Tendenz etwas Positives; aber durch die unmittelbare Folge einer unmittelbar entgegengesetzten sinkt sie

zu Nichts herab und fällt somit in den Kreis des Lächerlichen. — Besonders häufig werden Bestrebungen und Handlungen durch den Contrast zwischen Mittel und Zweck, zwischen Wollen und Vollbringen lächerlich. Wenn eine Gesellschaft von Freunden den Entschluß faßt, auf eine Zeitlang zu Gunsten der Studien und Wissenschaften allen anderen Vergnügungen und Neigungen, namentlich der Liebe zu entsagen, so bleibt sie hiemit noch völlig im Gebiet des Ernstes; wenn aber — wie es in Love's labour's lost geschieht — nach eben abgelegtem Eide Jeder der Gesellschaft sich in Liebeshändel verwickelt: so ist es mit dem Ernst zu Ende und wir haben volles Recht in Händen, sie von Herzen auszulachen. Ebenso verhält es sich in den Ekklesiazusen mit dem Entschluß der Frauen, die Männer spielen zu wollen: denn dadurch, daß sie nicht unterlassen können, sich gegenseitig als „Weiber!" anzureden, bei der Afrodite zu schwören u. s. w. erwecken sie in uns die Vorstellung, daß ihr Entschluß sogleich in Nichts zerfallen werde. — Auch der verkehrte Erfolg kann einer Tendenz und Handlung das Gepräge der Lächerlichkeit aufdrücken. So spielt z. B. der Teufel eine komische Figur, wenn die Araber, als er den oberen Theil der Ernte für sich verlangt hat, das Feld mit Rüben, und im folgenden Jahre, wo er die untere Ernte gefordert, mit Waizen bestellen. Ebenso Dionyses in den Fröschen, wenn er die Löwenhaut des Herkules gerade dann umlegt oder ablegt, wenn ihm die entgegengesetzte Handlung zum Vortheil gereicht hätte. Sehr lächerlich ist in dieser Beziehung der Feldscheer in Immermann's „Reisejournal", der zufolge seines Bündnisses mit dem Teufel zwar alle Kuren sehr geschickt, aber stets verkehrt ausführt, z. B. dem Stabstrompeter die Nase so anheilt, daß die Nasenlöcher oben sitzen und er genöthigt ist, ihm zum Schutz gegen Schnee und Regen und gegen die Abfälle der über ihn weg fliegenden Vögel ein rind-fleischernes Wetterdach in dorischem Geschmack darüber zu bauen. Und so auch der Geizige in Goldoni's „Il vero amico", der, um ja nicht zu kurz zu kommen, jedes Ei einer besonderen Messung unterwirft und hiebei zuletzt sämmtliche Eier in den Dreck rutschen läßt. — Diesen ähnlich sind diejenigen Handlungen, denen eine Selbsttäuschung zu Grunde liegt. Ich erinnere hier vor Allem an die höchst ergötzliche Geschichte, welche der Herr von Wandel in Tieck's Jahrmarkt erzählt: wie er einst auf dem Markte einen Schweizerkäse zu behüten gehabt habe, wie eine schwarze Fliege gekommen sei, die er sich bemüht habe, mit dem Messer zu verscheuchen, wie hiebei ganz unbeabsichtigt ein Schnittchen Käse von der Hauptmasse losgetrennt sei, das er als rechtmäßigen Hüterlohn in aller Unschuld zu seinem trocknen Morgenbrode verzehrt habe, wie er darauf den Wunsch gehegt, noch öfter sein Hüteramt so treulich verwalten zu dürfen, wie dieser Wunsch durch Wiederkehr der Fliege erfüllt sei, und wie er nach und nach, mochte die Fliege da sein oder nicht, in solchen Amtseifer gerathen sei, daß er immer wilder und derber zugehauen, und für diesen gesteigerten Eifer auch immer größere Prämien erhalten habe, bis endlich vom ganzen Käse nicht mehr und nicht weniger übrig geblieben sei, als sonst wohl von Fideicommissen übrig zu bleiben und von Defensoren übrig gelassen zu werden pflege, nämlich Nichts.

§. 321.

Häufig liegt das Komische der Handlung in der mit dem gewöhnlichen Gebrauch contrastirenden Anwendung irgend eines Gegenstandes, z. B. wenn Don Quixote das Barbierbecken als Helm oder wenn die Besuch spielenden Kinder in Tieck's „Gesellschaft auf dem Lande" den ehrwürdigen Zopf eines alten Herrn als Klingelzug benutzen und dermaßen ziehen, daß er mitten in einer pathetischen Rede plötzlich die Sprache zu verlieren und das Genick zu brechen scheint. Hiemit verwandt sind die Verstöße gegen die conventionellen Formen und Gebräuche, die unschuldigen Versündigungen gegen Sitte und Etikette, gegen Zeit und Ort, gegen Gewohnheit und Mode, die im gemeinen Leben am leichtesten als lächerlich aufgefaßt werden. — Jeder, wer diesen und allen sonstigen komischen Handlungen tiefer nachspürt, wird finden, daß sie sich zuletzt stets auf eine Contradictio in den Begriffen, die mit einander in Beziehung gesetzt sind, zurückführen lassen, nur daß die Beziehungen selbst unendlich verschieden sein und auf höchst verschiedenem Wege drastisch zur Anschauung kommen können.

Erscheinen nun solche komische Gedanken, Empfindungen und Bestrebungen als wesentliches Zubehör einer Persönlichkeit oder bilden sie gar in derselben den eigentlichen Kern und Mittelpunkt: so stellen sie dadurch die ganze Figur in ein komisches Licht und machen sie zu einem komischen Character. Nicht jede Person also, die einmal in einem vorübergehenden Moment einen komischen Eindruck macht, ist deßhalb schon ein komischer Character. Florens z. B. in Tieck's Octavian erscheint nur komisch, so lange er in den bürgerlichen Verhältnissen lebt, mit denen sein ritterlicher romantischer Sinn in Widerspruch steht. Clemens dagegen ist wirklich komisch, weil sich in ihm Philisterthum und Romantik auf so wunderliche Weise mischen, daß weder der eine Characterzug noch der andere zu einer positiven Geltung gelangen kann. — Häufig werden als komische Figuren auch solche betrachtet, die vermöge ihres lustigen Sinnes eine komische Weltanschauung besitzen, d. h. die, wie Demokritus, geneigt sind, alle Mängel und Widersprüche des Lebens statt von der schädlichen und gehässigen, nur von der unschuldigen und lächerlichen Seite zu betrachten. Dieser Ansicht liegt aber eine Täuschung zu Grunde. Indem wir nämlich durch solche Personen veranlaßt werden, auch selbst das Leben von dieser Seite aufzufassen: verwechseln wir das uns von ihnen als lächerlich dargebotene Object mit ihrer eigenen Subjectivität und erliegen also hier einem ähnlichen Irrthum, wie wenn wir um seiner lachenerregenden Wirkung willen ein Witzwort für komisch halten. In die Classe der ebenbezeichneten Figuren gehören nicht selten die sogenannten Narren und Spaßmacher, z. B. Probstein in „Wie es euch gefällt", der Clown im heiligen Dreikönigsabend, Liebetraut im Götz u. s. w. Auch Figuren wie der Junker Toby und Marie im Dreikönigsabend, Poins in Heinrich dem Vierten, Graziano im Kaufmann von Venedig, Hornvilla im Octavian, Philine in Wilhelm Meister u. m. a. sind hieher zu rechnen und sie gehören mithin ihren Grundzügen nach nicht in das Gebiet des Komischen, sondern des Pikanten und Reizenden. Freilich liegt

auch hier, wie beim Witz, der Sprung über die Gränze sehr nahe. Der sogenannte Narr wird gar leicht zum wirklichen, und ein lachender Philosoph zu einem lächerlichen. So treffen wir z. B. Lanzelot bald in der einen, bald in der andern Sphäre, obschon er seinen Grundzügen nach mehr eine lustige, als eine lächerliche Person ist. Auch Fallstaff schillert in beiden Farben: denn nur von formeller Seite liegt er völlig auf komischem Grund und Boden, und kein Hebebaum ist im Stande, ihn dort wegzuschaffen. Gerade in dieser Vereinigung des Witzigen und Lächerlichen in einer Person liegt nicht selten ein großer Reiz und dieser ist es wohl hauptsächlich gewesen, durch den die Witze der Berliner Eckensteher oft eine so ergötzliche Wirkung gemacht haben. Wenn z. B. Einer derselben von seiner Dame darüber Vorwürfe erhält, daß er sie ohne Handschuh zum Tanze aufgefordert habe, und er gutmüthig darauf erwiedert: „Det schadet nichts, ick wasche mir nachher wieder!" — so ist die Wirkung darum eine doppelte, weil wir zugleich über ihn und mit ihm lachen müssen.

An einer rein-komischen Figur muß streng genommen Alles komisch sein — selbst das Vortreffliche, Verständige, Vollkommene an ihr. Der komische Mittelpunkt ist wie ein Strudel, der Alles in sich hineinreißt, oder wie eine verzauberte Pfeife, nach der Alles tanzen muß, was in der Nähe ist — selbst Derwische, Mufti's und Erzbischöfe. Ja dem Narren steht am Ende sein Verstand und seine Würde lächerlicher als seine Narrheit, wie ein Affe sich komischer ausnimmt in seines Herrn Allongenperücke, als in seiner Affenjacke.

§. 322.

Wie der einzelne Mensch, so kann endlich auch das ganze Schicksal als komisch erscheinen, sobald es sich nämlich nicht von Seiten seines nothwendigen Zusammenhangs, sondern von Seiten einer völlig planlosen Willkühr darstellt. Wir nennen das Schicksal, so aufgefaßt, Zufall. Besonders komisch wirkt der Zufall, wenn durch denselben Objecte zusammengerathen, die sich gerade fern bleiben wollen und wenn dadurch einem oder dem andern derselben eine Verlegenheit bereitet wird. Ueberhaupt ist der Zufall in der Form eines harmlosen Mißgeschicks, das wir „Pech" zu nennen pflegen, belustigender als der glückliche Zufall, besonders wenn Jemand, in dem er ihm entfliehen will, immer tiefer in dasselbe hinein geräth, wie jener Herr, der, als er einen andern Herrn fragte: „O können Sie mir nicht sagen, wer dort die Dame mit dem Affengesicht ist?" zur Antwort erhielt: „das ist meine Schwester!" und als er sich, um es wieder gut zu machen, verbesserte: „O nein doch! Ich meine die Dame, welche neben ihr steht!" zu hören bekam: „Das ist meine Braut!" Es war daher von H. Marggraf ein glücklicher Gedanke, zwei „Gebrüder Pech" zu den Helden eines komischen Romans zu machen; doch streifen diese und ähnliche Figuren bei J. Paul, in den englischen Romanen, in alten Volkssagen u. s. w. schon in das Gebiet des Humoristischen hinüber, während die Streiche, welche der Zufall der ehrbaren Pastorsfamilie in Tieck's Jahrmarkt spielt, rein komischer Natur sind. Der Volksglaube hat sich den Zufall von jeher gern als

eine Art neckenden Dämons, als Kobold, Poltergeist oder dgl. gedacht, nach Art des wirrwarrbereitenden Puck im „Sommernachtstraum“:

Der auf dem Dorf die Dirnen zu erhaschen,
Zu necken pflegt, den Milchtopf zu benaschen;
Durch den der Brau mißräth; und mit Verdruß
Die Hausfrau athemlos sich buttern muß 2c.

und der von sich selber sagt:

Oft lacht bei meinen Scherzen Oberon.
Ich locke wiehernd mit der Stute Ton
Den Hengst, den Haber kitzelt in der Nase;
Auch lausch' ich wohl in der Gevatt'rin Glase,
Wie ein gebrat'ner Apfel, klein und rund;
Und wenn sie trinkt, fahr' ich ihr an den Mund,
Daß ihr das Bier die glatte Brust betriefet.
Zuweilen hält, in Trauermähr' vertiefet,
Die weise Muhme für den Schemel mich;
Ich gleit' ihr weg, sie setzt zur Erde sich,
Auf ihren Steiß, und schreit: Perdauz! und hustet,
Der ganze Kreis hält sich die Seiten, prustet,
Lacht lauter dann, bis sich die Stimm' erhebt:
Nein, solch ein Spaß sei nimmermehr erlebt!

Neben dem neckenden Zufall kann jedoch auch der glückliche Zufall ächt-komisch wirken, besonders dann, wenn er, wie in den Volksmährchen, den dummen Petern und Hänsen zu Gute kommt.

Auf der vis comica des Zufalls beruht eine große Masse der komischen Scenen und Situationen in den Lustspielen, z. B. die auf Verwechselungen sich gründenden Verwickelungen und Entwickelungen.

§. 323.

So viel über die rein-zeitlichen Erscheinungen, von denen freilich die geistigen, sobald sie drastisch zur sinnlichen Anschauung kommen, von Seiten ihrer Darstellung bereits in die Classe der räumlich-zeitlichen oder mimischen Erscheinungen fallen. Ueber diese als solche muß natürlich dasselbe gelten, was über die optischen und akustischen, als deren Product sie zu betrachten sind, einzeln gesagt ist. Sie werden komisch, sobald sie dermaßen über die Linie der rein-schönen Bewegung hinausgehen, daß sie zwar das reelle Dasein derselben vernichten, ohne aber zugleich der Idee derselben zu nahe zu treten. Sobald sich eine Bewegung auf der Stelle als unschön, z. B. als allzu steif, allzu eckig, oder auch als allzu rund, allzu weichlich manifestirt: ist sie nicht mehr im Stande, unsere Idee von der schönen Bewegung zu beschränken oder mit ihr in dauernden Conflict zu treten; vielmehr erkennt sich die Idee sogleich als das Wahre und Göttliche, die reale Erscheinung dagegen als das Nichtige, der Vollkommenheit Widersprechende, und dieses Selbstgefühl ist eben nichts Anderes als die komische Lust oder der Lachen erregende Kitzel. Diejenige Bewegung, welche am schroffsten mit der Idee der Vollkommenheit in Widerspruch steht, muß von der Beschaffenheit sein, daß sie sich in und durch sich selbst vernichtet. Dieß ist der Fall

beim Fall. Der Fall ist eine Bewegung, welche die Bewegung auf eine gewaltsame Weise unterbricht und wenigstens für den Moment vernichtet. Es wird durch denselben die Anschauung der Unendlichkeit aufgehoben und in die Wahrnehmung der Endlichkeit umgesetzt. Darum ist jeder Fall, an sich betrachtet, d. h. als bloß momentane Unterbrechung einer als regelmäßig angenommenen Bewegung komisch, und tragisch wird er nur, sobald Folgen damit verknüpft sind, die ihm eine positive Bedeutung verleihen. Je außerordentlicher und abnormer die Bewegung, bei welcher der Fall vorfällt, an sich schon ist, um so weniger kann natürlich auch die Idee der vernichteten Regelmäßigkeit eintreten und um so weniger ist es möglich, daß der Fall einen komischen Effect hervorbringt. Darum lachen wir auch nicht einmal im allerersten Momente, wenn wir vielleicht einen Schieferdecker vom Thurm oder ein Kind aus einem Fenster herabstürzen sehen. Noch ein dritter Umstand kann die komische Wirkung aufheben, nämlich wenn sogleich das Bewußtsein in uns klar wird, der Fall hätte uns auch begegnen können oder müssen. So lachen wir z. B. nicht über den Fall, den Leicester's Geliebte in Kenilworth macht und zwar nicht bloß darum nicht, weil wir die schrecklichen Folgen voraussehen, sondern auch, weil wir fühlen, sie mußte fallen und wir würden auch gefallen sein. Dieß Gefühl steht der Idee der subjectiven Vollkommenheit im Wege — und wenn daher die Idee der Vollkommenheit irgendwie hervortreten soll, kann es nur die Idee der absoluten Vollkommenheit sein. -- Außer dem Fall giebt es noch eine Masse anderer komischer Bewegungen, von denen die Tänzer, Komiker, Hanswurste u. s. w. vielfache Anwendung machen, deren weitere Durchführung jedoch für unseren Zweck unterbleiben muß.

§. 324.

Wir haben bis jetzt nur des an einfachen Erscheinungen haftenden Komischen gedacht. Natürlich können sich nun auch mehr oder weniger solcher Erscheinungen mit einander zu einem zusammenhängenden Ganzen verbinden und hieraus entstehen dann, wenn die Verbindung eine bloß räumlich oder simultan sich darstellende ist, die komischen Gruppen, Bilder, Gemälde; dagegen wenn sie sich zeitlich oder successiv entfaltet, die komischen Vorfälle und Geschichten. Sollen solche Compositionen, mögen sie auf natürlichem oder künstlerischem Wege entstanden sein, nicht bloß in ihren einzelnen Bestandtheilen, sondern auch in ihrer Totalität als komisch erscheinen, so muß auch die Art und Weise der Zusammenstellung und der Aneinanderreihung selbst den Bestimmungen des Begriffs entsprechen, d. h. es müssen gerade die Erscheinungen in Verbindung gebracht werden, deren Zusammentreffen uns erst chokirt und dann sich als nichtig, d. h. als ein Auseinanderkommen erweist, es müssen die Entwickelungen in Verwickelungen, die Verwickelungen in Entwickelungen umschlagen, die Combinationen müssen fort und fort die Erreichung irgend eines erstrebten Ziels unmöglich zu machen scheinen und doch zuletzt dieselbe gerade durch jene scheinbaren Hemmungen und gerade dann herbeiführen, wenn man am wenigsten daran denkt. Auf dem Bestreben, derartige Compositionen ganz der Idee des Komischen

gemäß zu gestalten, beruht die komische Kunst, an welcher mehr oder minder sämmtliche einzelne Künste participiren, die aber in der Poesie, namentlich in der dramatischen, zur vollkommensten Entfaltung und Ausbildung gelangt. Hierüber weiter unten.

2. Von denjenigen Unterschieden, die auf den verschiedenen Formen des Kosmos beruhen.

§. 325.

Die makrokosmischen oder elementarischen Erscheinungen, z. B. die Phänomene des Himmels, die Kämpfe der Elemente, die verschiedenen landschaftlichen Bilder der Erdoberfläche u. s. w., liegen im Allgemeinen dem Gebiet des Komischen am fernsten, aus dem einfachen Grunde, weil sie zu groß, zu wichtig und wesentlich, ja zu übermächtig sind, als daß sich die Unvollkommenheiten, die wir in dieser Sphäre bemerken, die Irritationen, die wir durch sie erfahren, so leicht auf ein Nichts reduciren ließen und daß das anschauende Subject ihnen gegenüber zum Gefühl der subjectiven Vollkommenheit gelangen könnte. Trotzdem sind sie der komischen oder wenigstens erheiternden Effecte nicht ganz baar und ledig. Die Sternschnuppen z. B., die Formen und Bewegungen mancher Wolken und Nebelgebilde, die neckenden Gestalten der Fata Morgana, die tanzenden Schneeflocken, das Hin- und Herhuschen von Licht und Schatten im Walde, die Launen eines Aprilwetters, die lachenden Physiognomien mancher Gegenden u. s. w., alles das sind Erscheinungen, die nicht selten zu einer komischen Auffassung reizen, wie daraus hervorgeht, daß sie von Dichtern schon häufig in komischem Lichte dargestellt sind. Freilich muß hiebei viel in sie hineingetragen werden: aber dies geschähe doch nicht, wenn sie nicht zuvor den Impuls gäben, und hieraus folgt, daß auch in ihnen selbst Elemente des Komischen, wenn auch nicht vollständig entwickelt, liegen müssen.

§. 326.

Zu weit größerer Bedeutung gelangt das Komische bereits im Gebiet der mikrokosmischen oder individuellen Erscheinungen. Zwar unter den Mineralien ist noch wenig davon die Rede, obschon groteske Felsbildungen, wunderliche Tropfsteingebilde u. dgl. als erste Anfänge dazu anzusehen sind. Auch im Reich der Pflanzen ist noch wenig wirklich Komisches zu finden; doch lacht uns aus dem frischen Grün und dem bunten Durcheinander der Blumen ein entschieden heiterer Geist entgegen, und manche Gebilde, z. B. unter den Cacteen, den Palmen, den alten Weiden 2c., sind schon von ächt komischem Typus. Einen sehr merklichen Fortschritt macht das Komische im Thierreiche. Arnold Ruge will zwar alle Komik in demselben auf den Hund und Affen beschränken; aber ich denke, schon in den untersten Regionen, z. B. in der Vielgeschäftigkeit des krabbelnden Gewürms, in dem renomistischen Gebaren der Brummfliege, Münchhausens „himmelblauer Schwärmerin", in der philisterhaften Bedächtigkeit des Maikäfers, in den tollen Sprüngen des Meister Floh u. s. w. läßt sich der Charakter des Lächerlichen nicht

verkennen; und noch entschiedener tritt es in den Gebilden und Lebensäußerungen der höheren Thierclassen hervor, z. B. in den Balleten und Concerten der Frösche, in dem sich spreizenden und aufblähenden Hochmuth des Truthahns, in der purzelbaumschießenden Ausgelassenheit der Hasen und Kaninchen, in der Possierlichkeit der nach ihrem eignen Schwanz haschenden Kätzchen, in der tollpatschartigen Tanzfertigkeit des Bären u. s. w.; ja es giebt nicht allzu viel Thiere, denen nicht die Fabel, namentlich die unübertreffliche Thiersage von Reinecke Fuchs, schon ächte komische und ergötzliche Züge abgenommen hätte. Zur freiesten und vollkommensten Entfaltung gelangt die Komik freilich erst im Menschen, der sich selbst nicht nur als das erhabenste, sondern auch als das lächerlichste Geschöpf der ganzen Schöpfung gilt. Schon darin, daß er der vollendete Mikrokosmos ist, daß er das Allgemeine in sich auf ein wirklich monadisches, untheilbares Moment, auf ein Minimum der Größe reducirt hat und sich doch als Herrn und Gebieter des Allgemeinen betrachtet, daß er sein Ich, die Eigenthümlichkeit seiner Person für sein Allerwerthestes und für ein Nichtanzutastendes hält und sich doch keinen Augenblick in derselben behaupten kann, sondern immerfort in einem Herausgehen aus sich, in einer Entäußerung und Preisgebung seines Wesens begriffen ist, liegt ein Keim zum Komischen, dem sich kein Mensch ganz entwinden kann und welches ein Jeder schon als Individuum zu einem höheren oder niederen Grade der Entwicklung bringt. Noch höher aber werden seine Leistungen darin, wenn er wirklich die Schranken der Individualität durchbricht und in all' jene Bethätigungen und Beziehungen tritt, aus denen sich das menschliche Leben und die Geschichte der Menschheit zusammensetzt.

§. 327.

Das eigentliche Feld des Komischen ist daher das Gebiet der Geschichte oder, noch richtiger ausgedrückt, der Geschichten, d. i. der Lebensentwickelungen einzelner Persönlichkeiten in ihren speciellen, particulären Beziehungen. Zwar fehlt es auch in der Universalgeschichte, in der Geschichte der Völker und Staaten an einem unerschöpflichen Reichthum des Lächerlichen nicht, was von den politischen Witzblättern gehörig ausgebeutet wird. Aber weil sich der Mensch, sofern er thätig oder leidend in die Universalgeschichte eingreift, über seine Singularität hinaus wieder zum Repräsentanten der Menschheit überhaupt erhebt und weil, was ein solcher Verkehrtes thut, in der Regel zu folgenreich und bedeutungsvoll ist, als daß es sich so leicht als ein Insichselbstzerfallendes auffassen ließe: so erscheint, was sich von der einen Seite als komisch darstellt, leicht von der andern Seite als traurig und schmerzlich, es neigt in diesem Falle mehr oder minder zum Tragischen hinüber und gehört alsdann nicht dem Gebiet des Rein-Komischen, sondern des Humoristischen an. — Dem Privatleben hingegen, sowie den engeren gesellschaftlichen Bezügen legen wir in der Regel eine solche Wichtigkeit nicht bei, und die in denselben vorkommenden Ungehörigkeiten werden daher weit leichter als im Grunde nichtssagende, bloß sich selbst zerstörende Verkehrtheiten aufgefaßt, ganz besonders jene um Liebe und Verheirathungen sich

drehenden Streitigkeiten zwischen verliebten Kindern und widerspenstigen Eltern, welche das ganze Haus und alle Familienglieder in Feuer und Flammen setzen und doch zuletzt mit einer Hochzeit endigen. Hiezu kommt noch, daß der Mensch in seiner Häuslichkeit am Ungenirtesten seine Eigenthümlichkeit und Besonderheit entfaltet, am Ungebundensten seinen absonderlichen Launen und Schrullen nachgiebt und jenem bekannten Spruche gemäß, daß kein Mensch vor seinem Kammerdiener als groß erscheint, am häufigsten des Scheines einer gewissen Größe verlustig geht; ferner daß er sich zufolge der eben erwähnten Ungenirtheit mit seinen nächsten Angehörigen, welche ebenfalls darauf Anspruch machen, am leichtesten in jene oberflächlichen Conflicte verwickelt, die nach kurzem Verlauf gewöhnlich mit Versöhnungsscenen schließen, und endlich daß er in diesem Bereich auch am meisten den kleinen Chikanen des Zufalls, den neckischen Streichen des Hauskobolds ausgesetzt ist — lauter Umstände, welche das Gebiet des häuslichen und geselligen Lebens als die eigentliche Heimath und Lieblingsresidenz des Komischen erscheinen lassen.

III. Ueber das Tragische.

§. 328.

Das ästhetische Wohlgefallen am Tragischen hat eine längere Zeit hindurch als eine besonders schwer zu erklärende Erscheinung gegolten. Man faßte im tragischen Object nur die eine Seite auf, das Leiden und Untergehen irgend einer unser Interesse in Anspruch nehmenden Persönlichkeit, und fand es räthselhaft, wie hiedurch das Gefühl in einen Zustand des Genusses versetzt werden könne. Bei allen übrigen Genüssen erkannte man als Grundlage irgend etwas Anziehendes und Heiteres oder Edles und Bewunderungswürdiges, hier aber etwas Trauriges und Schmerzliches, ja Schreckliches und Erschütterndes, kurz lauter Gegenstände, die eigentlich den Geist, statt ihn zu heben, hätten deprimiren sollen. Man sah in der Tragödie Laster und Verbrechen, Begierden und Leidenschaften, Unglück und Jammer, Verderben und Untergang, und doch fühlte man sich angezogen, man konnte den Genuß nicht wegleugnen; man weinte und schauderte, aber man that es gern, man fühlte sich wohl dabei. Gedachte man nun diesen scheinbaren Widerspruch zu heben und als eine naturgemäße Erscheinung zu erklären, so schlug man gewöhnlich den psychologischen Weg ein, d. h. man suchte aus dem Wesen des Gefühls heraus das Wohlgefallen am Traurigen herzuleiten, man erklärte z. B. die Trauer, die Wehmuth und namentlich das Mitleiden für gemischte Gefühle und sagte, man empfinde mitten in der schmerzlichen Theilnahme eine geheime Freude darüber, daß man nicht selbst der unglückliche Gegenstand sei und werde sich beim Anblicke fremder Leiden nur um so freudiger des eignen schmerzlosen Zustandes bewußt. Die unangehme Seite des Mitleidens werde außerdem noch durch den Gedanken gemildert, daß das sich vor uns entfaltende Unglück nur eine Fiction oder wenigstens ein längst überwundenes und uns fernliegendes Uebel sei, und das

angenehme Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit trete daher um so stärker und behaglicher hervor. Daß in dieser Erklärung etwas Wahres liegt, kann nicht geleugnet werden: denn es liegt ihr, wenn nicht die klare Erkenntniß, doch die Ahnung zum Grunde, daß die Sphäre des Schönen nicht die Realität an sich, sondern nur die in der Idee sich spiegelnde Realität ist; trotzdem aber vermag sie nicht zu befriedigen: denn sie macht so, wie sie hier gegeben ist, den ästhetischen Genuß am Tragischen geradezu zu einem egoistischen, unsittlichen Wohlgefühl, während er gerade derjenige unter den ästhetischen Genüssen ist, bei welchem das moralische Gefühl am stärksten und lebendigsten mitthätig ist.

§. 329.

Auf eine weit feinere und geistreichere Weise faßt die Sache Lessing. Er sagt: Bei jeder heftigen Begierde werden wir uns eines größeren Grades unserer Realität bewußt. Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm. Das Unangehme liegt bloß im Object, das die Leidenschaft erregt. Erweist sich nun dieses Object als ein bloß fingirtes, so fällt das Unangenehme weg und die angenehme Empfindung des erhöhten Gefühlszustandes bleibt allein übrig. Diese Erklärung, die mit der von Aristoteles aufgestellten, daß die Tragödie eine Handlung sei, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung derartiger Leidenschaften bewirke, in nahem Zusammenhange steht, enthält den wahren Gedanken, daß der tragische Genuß stets in einer Erhebung über das reale Substrat des leidenden und durch sein Leiden Mitleid und Furcht erweckenden Gegenstandes bestehe und mithin auch diese Empfindungen selbst über das Schmerzliche in ihnen hinaushebe; aber trotzdem vermag man sich nicht dabei zu beruhigen, weil dabei eine nüchterne Scheidung des anschauenden Subjects vom angeschauten Object vorausgesetzt wird, die gerade bei dem höchsten tragischen Genusse, in welchem der Zuschauer mit der dargestellten Handlung völlig in Eins verschmilzt, am allerwenigsten Statt findet. Dazu kommt, daß sich eine Erklärung wie diese nur auf den höheren Genuß an dargestellten, nicht aber auf das niedere Vergnügen an wirklichen Leiden anwenden läßt. Das Gräßliche übt aber auch in seiner Unmittelbarkeit eine gewisse geheime Macht über das menschliche Herz aus, etwa wie die Klapperschlange über den Kolibri. Schon das Kind sieht mit einer Art von peinlicher Lust den Zuckungen eines sterbenden Thieres zu; wo ein Unglück anzuschauen, sammeln sich die Gaffer haufenweise und nach Hinrichtungen läuft man meilenweit. Jedenfalls haben diese Erscheinungen etwas Analoges und sie dürfen als die rohen Anfänge des tragischen Genusses bei einer Erklärung desselben nicht ganz und gar unberücksichtigt bleiben. Selbst sie jedoch als Erklärung zu benutzen, wie Einige versucht haben, ist darum nicht zulässig, weil sich in Beziehung auf sie die neue Frage aufdrängt: wie es denn komme, daß das Gräßliche selbst in seiner rüden, durch die Kunst noch nicht gemilderten Gestalt eine Anziehungskraft auf uns ausübe — eine Frage, die unstreitig weit schwieriger zu beantworten ist als diejenige, von welcher wir ausgingen.

§. 330.

Schiller hat diese Frage zum Gegenstande einer besonderen Abhandlung gemacht und ist darin etwa zu folgendem Resultat gelangt. Die allgemeine Quelle jedes Vergnügens sei Zweckmäßigkeit, die des höheren ästhetischen Vergnügens vorgestellte Zweckmäßigkeit. Das Gute, Wahre, Vollkommene, Schöne erwecke dieses Vergnügen unmittelbar; dagegen das Erhabene und Rührende dadurch, daß sie uns eine Zweckmäßigkeit zu empfinden gäben, die eine Zweckwidrigkeit voraussetze. Rührung sei die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust an dem Leiden. Daß der Mensch leide, der doch nicht zum Leiden, sondern zur Glückseligkeit bestimmt sei, scheine eine Zweckwidrigkeit der Natur zu sein und diese Zweckwidrigkeit thue uns wehe. Aber dieses Wehethun der Zweckwidrigkeit sei zweckmäßig für unsere vernünftige Natur überhaupt, und, sofern es uns zur Thätigkeit auffordere, zweckmäßig für die menschliche Gesellschaft. Man müsse also über die Unlust selbst, welche das Zweckwidrige in uns errege, nothwendig Lust empfinden, weil jene Unlust zweckmäßig sei. Nun gehe uns aber keine Zweckmäßigkeit über die moralische; sie stehe uns höher als die bloß physische: denn sie sei das Palladium unserer Freiheit. Wenn wir daher Jemanden leiden sähen, aber bemerkten, daß diese physische Zweckwidrigkeit eine moralische Zweckmäßigkeit involvire, d. h. uns den Sieg des Sittengesetzes zur Anschauung bringe, so empfänden wir darüber Freude und zwar ebensowohl, wenn von dem Leiden ein Unschuldiger betroffen werde, als wenn es einen Schuldigen ereile: denn im ersten Falle freue man sich, daß die Unschuld die Kraft und den Muth besitze, lieber das Leiden zu ertragen als der Schuld zu verfallen; im zweiten Falle sei es uns eine Genugthuung, in der Reue und Verzweiflung des Verbrechers das Sittengesetz bei ihm wieder in seine Rechte eingesetzt und als höchste Instanz wirken zu sehen. — Diese Ansicht ist ihrem wesentlichen Inhalte nach richtig; nur die aphoristische Behandlung der Sache und einseitige Benennung der Begriffe vermag nicht zu befriedigen; namentlich widerspricht es dem ästhetischen Gefühl, daß die moralische Zweckmäßigkeit, von deren Herrschaft Schiller selbst die Kunst zu befreien suchte, doch wieder zum höchsten Princip erhoben wird, ohne daß auf ein Höheres hingewiesen würde, in welchem das ästhetische und sittliche Gefühl das ihnen gemeinsame Ideal besitzen.

§. 331.

Der Erste, welcher den Begriff des Tragischen in seiner Tiefe erfaßte und hiemit zugleich die Quelle nachwies, aus welcher der Genuß am Tragischen geschöpft wird, war Solger, denn er sagt darüber: „Die Willkühr und Zufälligkeit des Einzelnen und die Gesetze der allgemeinen Nothwendigkeit gerathen in einen Kampf, worin zwar das Besondere unterliegt, aber nur insofern alles ganz endlich und zeitlich ist, während das Ewige und Wesentliche, wodurch eben dasselbe mit sich selbst in diesen unauflöslichen Widerspruch verwickelt wird, sich bestätigt und verherrlicht.“ Hieraus erhellt aber, daß der ästhetische Genuß am Tragischen einzig und allein darin seinen

Grund hat, daß wir uns in und mit dem Untergange des Einzelnen als Einzelnen über das Einzelne und über uns selbst zu einem Höheren, Absoluten, an dem wir selbst Theil haben, erheben und uns in dieser Erhebung von allen uns eben noch ängstigenden und drückenden Schranken der Besonderheit befreit und entzückt fühlen. Isolirt für sich betrachtet gewährt diese Bestimmung und Erklärung des Tragischen die vollkommenste Befriedigung. Nur die Art, wie sie Solger aus dem Begriff des Schönen überhaupt ableitet, wie er das Verhältniß des Tragischen zum Komischen und überhaupt seine Stellung im Reiche des Schönen bestimmt, vermag der Wissenschaft noch nicht zu genügen. In noch höherem Maaße gilt dies aber von den Aesthetikern der Hegel'schen Schule, deren Hauptirrthum, wie bereits (§. 127 Anm.) erwähnt, darin besteht, daß sie das Tragische als eine bloße Modification des Erhabenen angesehen haben.

A. Wesen und Elemente des Tragischen.

§. 332.

Die Analysis des Tragischen oder die Zerlegung desselben in seine inneren Elemente und Momente muß nothwendig von seinem Begriffe ausgehen. Wir bestimmten denselben, indem wir sagten: tragisch sei diejenige schöne Erscheinung, welche die Idee der absoluten Vollkommenheit erwecke und zwar dadurch, daß sie einerseits als mit der Idee der Vollkommenheit im Einklang, andererseits als mit ihr im Widerspruch erscheine. Denn nur vermöge ihrer objectiven Vollkommenheit mache sie es dem auffassenden Subject unmöglich, die ihr inwohnende Unvollkommenheit als komisch aufzufassen und in der Idee der subjectiven Vollkommenheit zu verharren; vermöge ihrer objectiven Unvollkommenheit aber erlaube sie uns auch nicht, bei ihrer objectiven Vollkommenheit stehen zu bleiben, sondern treibe uns über Object und Subject hinaus in das Absolute, welches Object und Subject einerseits in sich aufhebe und vernichte, andererseits in sich herstelle und zum allein wahren Sein gelangen lasse.

Vom Rein-Schönen unterscheidet sich also das Tragische dadurch, daß seine objective Vollkommenheit als eine ungenügende, in sich selbst untergehende erscheint und dadurch den Gedanken in uns aufregt, daß eine noch höhere und zwar eine höchste und absolute Vollkommenheit existiren müsse, während wir bei der rein-schönen Erscheinung gar nicht dazu kommen, einen Unterschied zwischen objectiver und absoluter Vollkommenheit zu machen, sondern ihre objective Vollkommenheit als eine durchaus-vollständige Repräsentation der höchsten Vollkommenheit, der Gottheit schlechthin betrachten.

Mit dem Komischen hat das Tragische zwar das gemein, daß es sich als ein Unvollkommenes erweist, aber diese Unvollkommenheit erscheint nicht wie die des komischen Objects als eine völlig nichtige, sondern zeigt sich mit einem so hohen Grade der Vollkommenheit verflochten, daß wir uns um dieser Vollkommenheit willen auch der Unvollkommenheit beiordnen und ideal mit ihr leiden, untergehen und uns im Absoluten regeneriren. — So

bildet also das Tragische einerseits einen Gegensatz zum Rein-Schönen, andererseits zum Komischen. Dieser doppelte Gegensatz zeugt von einer Neutralisation, die sich zugleich als Vermittelung und Synthesis von Object und Subject, als Unterordnung des Satzes und Gegensatzes, der Position und Negation unter das Allgemeine und Absolute betrachten läßt. Von dieser Seite angesehen muß das Tragische als vollkommenste Modification des Schönen erscheinen; es lassen sich aber auch Betrachtungsweisen denken, nach welchen das Rein-Schöne oder Komische den höchsten Platz einnehmen würde.

Fragen wir nunmehr nach den inneren, nothwendigen Momenten einer tragischen Erscheinung, so lassen sich dieselben dem aufgestellten Begriffe gemäß in folgende drei Bestimmungen zusammenfassen: 1) Sie muß einen hohen Grad objectiver Vollkommenheit besitzen, so daß wir sie zunächst für das Absolute selbst nehmen können. 2) Sie muß sich trotz dieser Vollkommenheit als unvollkommen und unzulänglich erweisen und zufolge dieser Unvollkommenheit mit dem Absolut-Vollkommenen in Conflict gerathen und in diesem Conflicte untergehen; und 3) Ihr Untergang muß als Wirkung der absoluten Vollkommenheit erscheinen, vor welcher alle relative Vollkommenheit zur Unvollkommenheit herabsinkt. — Diese drei Momente bedürfen einer näheren Besprechung.

1. Von der objectiven Vollkommenheit der tragischen Erscheinungen.

§. 333.

Wir haben gesehen, daß die objective Vollkommenheit einer Erscheinung entweder eine quantitative, eine formelle oder eine stoffliche ist: es fragt sich nun, welche von diesen dreien am ehesten im Stande ist, ein wesentliches Moment im Tragischen zu bilden. Es leuchtet ein, daß dieß die quantitative Vollkommenheit sein muß, ja daß sie allein es sein kann: denn die formelle und stoffliche Vollkommenheit kann als solche gar nicht zum Tragischen umschlagen, d. h. wenn sie umschlägt, geschieht es nur zufolge ihrer quantitativen Eigenschaften. Die formelle Schönheit nämlich ist ja die völlig in sich abgeschlossene, in sich ruhige, mit sich und der absoluten Vollkommenheit gänzlich im Einklang befindliche: wie also sollte sie zufolge dieser Selbstbegränzung mit dem Absoluten in Widerspruch und Conflict gerathen können? Geräth sie mit ihm in Conflict, so geschieht es nur zufolge der darin ausgedrückten Tendenz, sich als Einzelnes dem Absoluten gleichstellen zu wollen; die formelle Schönheit stellt sich aber dann nicht mehr als formelle, sondern als dynamische Vollkommenheit dar, d. h. sie erscheint uns nicht mehr von Seiten ihrer Form oder Selbstumgränzung, sondern von Seiten ihres Strebens oder Aussichselbstherausgehens. Von dieser Seite betrachtet ist freilich jede formelle Schönheit nothwendig auch tragisch. Denn allerdings liegt gerade in der Selbstbegränzung der einzelnen Erscheinung eine Anmaßung, eine Usurpation des

Göttlichen. Das Einzelne drückt darin eine Selbstgenügsamkeit aus, die nur dem All zukommt und zufolge welcher alle übrigen Theile des Alls als Nichts dargestellt werden. Daher muß denn auch das Schöne nothwendig untergehen; das Einzelne kann sich nicht dauernd im Einklange mit dem All erhalten, denn im nächsten Moment erscheint schon die Consonanz als Arroganz, folglich als Dissonanz und in dieser Dissonanz liegt der Keim der Vernichtung. Diese Tragik des Schönen hat, wie ich in den „Blätt. für lit. Unt." näher nachgewiesen habe, Tieck in der „Vittoria Accorombona" behandelt; auch durchweht sie den tief ergreifenden Roman „Charlotte Ackermann" von O. Müller.

Aehnlich ist es mit dem Reizenden. Auch dieses kann zum Tragischen umschlagen, aber nur insofern es dynamische Elemente enthält, also nicht durch seine stofflichen Eigenschaften als solche, sondern insofern es seine quantitativen Eigenschaften herauskehrt. Hört der Stoff auf, als Stoff etwas zu sein, so wird aus dem Reizenden nicht ein Tragisches, sondern ein Komisches: denn der Stoff hat keine unmittelbare Beziehung zum Absoluten, sondern nur zu denjenigen Erscheinungen, mit welchen er in Wechselwirkung steht. Er hebt sich daher auch nicht unmittelbar ins Absolute auf, sondern in irgend eine andere Erscheinung, und vor dieser ihn in sich verschlingenden Erscheinung präsentirt er sich eben als komisch. Erst der hohe Grad, die unwiderstehliche Kraft des Reizes kann tragisch werden, und muß es sogar, sobald der Reiz dadurch mit dem Absoluten in Conflict geräth, namentlich, sobald er sich als verführerisch erweist. Als allgemeines Symbol der aus dem Reiz sich entwickelnden Tragik kann die Schlange im Sündenfall gelten. Ein poetisches Beispiel ist Adelheid in „Götz von Berlichingen."

Es ist also klar, daß die objective Vollkommenheit des Tragischen nothwendig in das Gebiet der quantitativen Schönheit, des Erhabenen, fallen muß. Die Erhabenheit ist also das erste nothwendige Moment des Tragischen, woher es denn gekommen ist, daß es einige Aesthetiker ganz und gar nur als eine Modification des Erhabenen haben ansehen wollen, wogegen wir uns an einem andern Orte erklärt haben.

§. 334.

Nun giebt es aber nach §. 78—82 drei verschiedene Arten der Erhabenheit: eine extensive, eine dynamische und eine numerische. Welche von diesen dreien wird nun dem Tragischen am günstigsten und verwandtesten sein? — Auch für diese Frage liegt die Antwort nahe. Denn es ist klar, daß nothwendig diejenige Erhabenheit, welche am evidentesten das Streben ins Unendliche und Absolute als solches ausdrückt, auch am leichtesten mit dem Absoluten in Conflict gerathen und von dieser vernichtet werden muß. Eine solche Erhabenheit ist aber die dynamische: denn sie ist die Größe als Tendenz, die Quantität in unmittelbarer Beziehung auf das Absolute gedacht. Die dynamische Erhabenheit ist also von allen übrigen Modificationen am ehesten im Stande, aus dem Erhabenen ins Tragische

umzuschlagen, ja wir können sagen, sie ist es allein im Stande; denn die Erhabenheit der Extension und der Zahl können wir nur dann als mit dem Absoluten im Kampf begriffen auffassen, wenn wir sie uns als von einem Streben durchdrungen vorstellen.

Das Streben ins Absolute drückt sich aber, wie wir schon bei den Begriffsbestimmungen des Wahren, Guten und Schönen gesehen haben, am vollendetsten in der Willenskraft aus. Während es in den Naturkräften noch dunkel und wie in Träumen verloren erscheint, entfaltet es sich hier zum Selbstbewußtsein, zur Freiheit. Die Erhabenheit der Willenskraft ist also vor Allem diejenige, welche das erste Moment im Tragischen ausmacht. Darum fällt die objective Seite des Tragischen fast stets in das sittliche Gebiet, in das Reich der Bestrebungen und Handlungen, in die Sphäre des Guten und Bösen, und sein eigentlicher Sitz ist daher der selbstbewußt-wollende Geist, d. h. der Charakter.

Aus dem Begriff des Erhabenen ergiebt sich, daß sich ein Charakter das Prädicat der Erhabenheit dadurch erwirbt, daß er das directe Bestreben, auf active oder passive Weise sich mit dem Absoluten eins zu setzen, in sich ausdrückt. Dieß kann aber auf einem doppelten Wege geschehen. Einerseits nämlich kann der individuelle Geist, indem er die Beschränktheit seines Ichs erkennt, kraft seines Willens dieses Ich in das Absolute und Göttliche aufgehen lassen und sich dadurch — also durch Selbstaufopferung — zum Vollkommenen erheben; andererseits kann er auch die übrige, ihn beschränkende Welt in sich wollen aufgehen lassen und dadurch — also durch Aufopferung des außer ihm Seienden — sein Ich selbst zum Absoluten und Unbedingten emporschrauben. In beiden Fällen ist der Charakter erhaben, aber nur im zweiten Falle von solcher Erhabenheit, welche zur Tragik umschlagen kann. Denn die erste Art der Erhabenheit ist mit der Idee des Göttlichen im Einklang und sie kann daher nicht mit dem Göttlichen in Opposition treten und an demselben zersplittern, sondern nur sich freiwillig darin verlieren. Im zweiten Falle dagegen ist der erhabene Charakter nicht bloß mit dem Absoluten im Einklang, sondern zugleich im Widerspruch. Im Einklang mit demselben ist er, insofern er sich von der Beschränktheit seiner Individualität loszureißen und zum Absoluten zu erheben sucht; im Widerspruch dagegen mit ihm ist er, weil er in sein Ich alle sonstigen Manifestationen des Absoluten zu verschlingen oder zu zerstören sucht, um sich selbst als das Alleinige und Allumfassende, welches er von Haus aus nicht ist, zu setzen. Die tragische Erhabenheit des Charakters ist also, mit einem Wort ausgedrückt, die Erhabenheit des Egoismus, und der Egoismus ist erhaben, wenn das Ich Gott sein will, ohne doch seine Ichheit aufzuopfern. Dies Gottseinwollen mit Beibehaltung der Ichheit ist das erhabene Element aller wahrhaft tragischen Charaktere. Wir finden es überall wieder, wenn auch natürlich in den mannigfaltigsten Modificationen und in den verschiedensten Graden und Abstufungen, je nachdem die Idee der Gottheit so oder so, vollkommener oder unvollkommener gefaßt wird, und je nachdem sich diese oder jene Kraft im Menschen der Gottheit gleichzusetzen strebt.

So unzählige Nüancen hier Statt finden können, so lassen sie sich doch sämmtlich auf drei Classen zurückführen. In die erste Classe gehören diejenigen Charaktere, welche vermöge ihrer Willenskraft die Willenskraft selbst zum Unbeschränkten zu erheben suchen; zur zweiten Classe diejenigen, welche ihr Gefühl emancipiren wollen, und in die dritte endlich diejenigen, welche nach einer unbeschränkten Intelligenz ringen.

§. 335.

In die erste Classe fallen bei Weitem die meisten der tragischen Charaktere. Das Streben nach unbeschränkter Herrschaft und Macht oder auch nach absoluter Unabhängigkeit und Selbstständigkeit geht am ehesten und kräftigsten aus sich heraus und verkörpert sich am leichtesten zu einer bestimmten sinnlichen Erscheinung des Strebens, d. h. zur Handlung oder That. Ein solches Streben liegt z. B. dem Charakter des Prometheus, des Oedipus, des Agamemnon, des Coriolan, des Cäsar, des Macbeth, des Wallenstein u. A. zum Grunde. Prometheus kann als Prototyp der tragischen Erhabenheit im klassischen Alterthum betrachtet werden. Das Gefühl der inneren Kraft und das Bewußtsein, nur das Wohl der Menschheit im Auge gehabt zu haben, treibt ihn so weit, daß er sich über die Gottheit selbst erhebt, daß er keine Macht und Größe anerkennen will, als die seine, selbst wenn er sie nur noch im Zustande des Leidens als höchste passive Kraft, als Indifferenz gegen Schmerz und Gewalt, als völlige Unbeugsamkeit des Willens an den Tag legen kann. Mag ihm Hermes die schrecklichsten Drohungen des Zeus verkünden: sein Sinn bleibt stets derselbe und er erwiedert die erhabenen Worte:

Längst kannt' ich ja schon Zeus' Botschaft, die
Mir dieser gebracht, und erleidet ein Feind
Von dem Feind Unbill, so beschimpft es ihn nicht.
Drum schlage herab auf mich Glutstrahl
Zweizackig umlockt, und es zittre die Luft
Von der Donner Gewalt
Und der Winde mit Macht sich bekämpfender Wuth;
Und des Erdreich's Grund, mit den Wurzeln zugleich
Aufwühle der Sturm,
Und des Meers Salzfluth mag steigen, gepeitscht
Und im Wirbel geführt zu dem Himmel empor
In der Sterne Bereich, und es mag mein Leib
In des Tartaros Nacht hinstürzen, gewälzt
Von des Schicksals Arm in die Strudel hinab:
Gleichwohl trifft immer der Tod mich!

(Minckwitz.)

§. 336.

Von ganz anderer Art ist die tragische Erhabenheit des Oedipus Tyrannus. Sie liegt nicht wie die des Prometheus in einer unbeugsamen Opposition gegen die Gewalt der Götter, nicht in der passiven Kraft gegen ein Uebermaaß von Leiden, sondern in der starren Consequenz, mit welcher er den Mörder des Laios zu entdecken sucht, und in dem allzukühn hervor-

tretenden Unschuldsgefühl, welches ihn veranlaßt, mit der Sicherheit eines Gottes über den Mörder den schrecklichen Fluch auszustoßen:

So höret Alle, was mit ihm geschehen soll!
Den Mann verbiet' ich, wer er sei, in diesem Land,
Worüber mir Gewalt und Thron beschieden ward,
Euch einzulassen oder anzureden je,
Noch bei der Götter Dienste, noch an Opfern ihm
Antheil zu gönnen; noch am Bad geweihter Flut:
Vom Hause stoß' ihn Jeder aus als einen Gräu'l,
Der uns verunreint, wie des Gottes pythisches
Orakel heute deutlich uns geoffenbart! . . . .
. . . . Dem Thäter fluch' ich, ob er seine That
Allein verübt im Stillen, ob mit Mehreren;
Ein Leben, qualvoll, reibe schnöd den Schnöden auf.
Ich flehe, mir, wofern ich selber wissentlich
Als Hausgenossen ihn verpflegt an meinem Heerd,
Das Leid zu senden, das ich jetzt ihm angewünscht.

(Donner.)

Wer mit solcher Kraft die Stelle der Nemesis zu übernehmen wagt, erscheint in diesem Augenblicke selbst wie ein Gott; aber im Munde eines Sterblichen erscheint eine solche Kraft zugleich bedenklich. Nur der sollte so sprechen dürfen, der sich frei weiß von jeder Schuld und sich bewußt ist, nie in eine Schuld verfallen zu können. Die Erhabenheit des Oedipus schließt daher schon das Element der Unzulänglichkeit in sich und ist daher eine ächt tragische Erhabenheit.

Diese Idee hat meines Wissens noch Niemand über den Oedipus aufgestellt. Daher ist man denn auch nie recht damit zu Stande gekommen und hat sich abgemüht, den Conflict zwischen Freiheit und Nothwendigkeit in denjenigen Handlungen des Oedipus zu suchen, welche Sophokles nur voraussetzt, um daran seine Idee anzuschließen. Die unbewußt verübten Frevelthaten des Oedipus, die Ermordung seines Vaters und die Vermählung mit seiner Mutter enthalten nicht selbst seine tragische Tendenz, seinen Conflict mit der göttlichen Idee, sondern sie versetzen ihn nur auf denjenigen Standpunkt, von welchem aus er mit dem Absoluten dadurch in Kampf geräth, daß er sich selbst die Function des Absoluten, die Rächung und Bestrafung eines selbstbegangenen Verbrechens, also eine Handlung, der er nicht gewachsen ist, anzumaßen sucht. Hätte der Dichter jenen Conflict zwischen Freiheit und Prädestination, der freilich auch tragische Momente enthält, in seinen beiden Dramen darstellen wollen, so hätte er damit schließen müssen, womit der Oedipus Tyrannus anfängt; wenigstens mußte der ganze Oedipus Tyrannus in eine bloße Schlußscene zusammengezogen und als Hauptaction das vergebliche Ringen des Oedipus, dem auf ihm lastenden Geschick zu entfliehen, vorangeschickt werden. Freilich war eine solche Anordnung bei dem Streben der Griechen nach zeitlicher und örtlicher Einheit nicht wohl möglich; allein eben darum hat Sophokles auf eine Verarbeitung jenes Conflictes Verzicht geleistet.

§. 337.

Offener am Tage als bei Oedipus liegt die Erhabenheit der sich als solcher setzenden Willenskraft bei Charakteren wie Agamemnon, Coriolan, Cäsar, Macbeth u. s. w. In allen diesen zeigt sich das Bestreben, um der individuellen Größe und unbeschränkten Macht und Herrlichkeit willen selbst das Göttliche hintanzusetzen und die Gottheit durch Frevel oder Uebermuth zum Kampfe herauszufordern, völlig unzweifelhaft, höchst großartig z. B. in den Worten des Macbeth, durch welche er die Hexen auffordert, ihm Antwort zu geben:

Bei dem, was ihr da treibt, beschwör ich euch,
(Wie ihr zur Kund' auch kommt), antwortet mir:
Entfesselt ihr den Sturm gleich, daß er kämpft
Gegen die Kirchen, und die schäum'gen Wogen
Vernichten und verschlingen alle Schiffahrt,
Daß reifes Korn sich legt und Wälder brechen;
Daß Burgen auf den Schloßwart niederprasseln,
Daß Pyramiden und Paläste beugen
Bis zu dem Grund die Häupter. Müßte selbst
Der Doppellichter Pracht und Ordnung wild
Zusammentaumeln, ja, bis zur Vernichtung
Erkranken: Antwort gebt auf meine Fragen!

Als die zweite Classe der tragisch-erhabenen Charaktere bezeichneten wir die, welche irgend ein besonderes, individuelles Gefühl zur allgemeinen absoluten Geltung zu bringen streben, ohne das Gefühl selbst von seinen Schranken befreien zu wollen. Von dieser Art ist z. B. die Bruderliebe der Antigone, der Zorn des Aias, der Schmerz des Hamlet, die Liebe Romeo's und Julia's, die Reizbarkeit Tasso's, die Hingebung Gretchens, der Patriotismus der Jungfrau, die Verzweiflung der Bürger'schen Leonore u. s. w. Leonore kann als ein Muster der tragischen Gefühlserhabenheit innerhalb des lyrischen Gebiets betrachtet werden. Hier zeigt sich der Alles in sich verschlingende Egoismus der Leidenschaft in den grellsten Farben;. die diesseitige und jenseitige Seligkeit, Himmel und Hölle, ja die Gottheit selbst verschwinden darin als nichts; nur der geliebte Gegenstand gilt als das Seiende, als das Einzige, als das Alles in sich Gewährende; nur bei ihm ist daher Seligkeit und ohne ihn Vernichtung und Hölle. Von gleicher Stärke ist die Leidenschaft des Othello; milder hingegen, aber darum nicht minder erhaben, nicht minder über alles Endliche und Beschränkte hinausgehend die Liebe Gretchens, wenn sie klagt: „Wo ich ihn nicht hab', ist mir das Grab; die ganze Welt ist mir vergällt!" und Julia's, wenn sie über Romeo's Verbannung ausruft:

Tybalt ist todt, und Romeo verbannt!
O dieß verbannt, dieß Eine Wort verbannt
Erschlug zehntausend Tybalt's — Tybalt's Tod
War g'nug des Wehes, hätt' es da geendet!
Und liebt das Leid Gefährten: warum folgte
Auf ihre Botschaft: todt ist Tybalt, nicht:
Dein Vater, deine Mutter, oder beide?
Das hätte sanft're Klage wohl erregt.

Allein dies Wort: verbannt ist Romeo!
Aus jenes Todes Hinterhalt gesprochen,
Bringt Vater, Mutter, Tybalt, Romeo
Und Julien um! Verbannt ist Romeo!
Nicht Maaß noch Ziel kennt dieses Wortes Tod,
Und keine Zung' erschöpfet meine Noth.

und Romeo's Leidenschaft selbst in ähnlicher Weise:

Die Welt ist nirgends außer diesen Mauern;
Nur Fegefeuer, Qual, die Hölle selbst.
Von hier verbannt ist aus der Welt verbannt,
Und solcher Bann ist Tod!

Eine solche Schrankenlosigkeit und Maaßlosigkeit ist endlich auch im intellectuellen Bestreben möglich, wofür als allumfassendes Beispiel Faust dasteht. Er möchte sein individuelles menschliches Wissen zur Allwissenheit Gottes erheben, er möchte alles Dunkel lichten, alle Knoten lösen, alle Geheimnisse entwirren, das Höchste und das Kleinste, das Aeußere und das Innere, den Makrokosmus und den Mikrokosmus durchdringen. Dieses unbezwingbare Streben nach einer Universalität des Wissens ist die erste, und hervorstechendste Seite seines Wesens, um derentwillen er als eine so erhabene Erscheinung vor uns steht. Aber er ist darin noch nicht ganz repräsentirt. „Ihm wohnen ach! zwei Seelen in der Brust!" Während die eine in das Unendliche, Göttliche, Ueberſinnliche, in die Welt der Ideen hineinstrebt, möchte sich die andere mit klammernden Organen, mit derber Liebeslust an die Erde, an das vielbewegte Menschenleben halten;

„Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne,
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

Um deßwillen können wir von ihm kaum sagen, daß er bloß irgend ein besonderes einseitiges Streben darstelle; er ist ein Bild des Strebens an sich, die Totalität des Strebens; und was Schlegel vom Prometheus sagt, daß er nicht eine einzelne Tragödie, sondern die Tragödie selbst sei, läßt sich daher mit noch größerem Rechte auf Faust anwenden.

§. 338.

Wir haben aus dem Bisherigen gesehen, daß die Erhabenheit der tragischen Charaktere bald von höherem, bald von niederem Grade ist. Je großartiger uns ein Charakter erscheint, um so größer wird natürlich auch der tragische Eindruck sein, den sein Untergang auf uns macht; und umgekehrt, je weniger Kraft er zeigt, um so schwächer wird auch die Erschütterung unseres Gemüthes ausfallen. Natürlich wird der Kraftaufwand stets nur relativ, d. h. im Hinblick auf die dem Object zu Gebote stehende Kraft zu bemessen sein, und es kann sich uns daher unter Umständen die Kraftäußerung eines Kindes, eines Kranken, eines Greises &c. erhabener darstellen als die, an sich betrachtet, weit stärkere eines physisch-kräftigen Mannes, wenn nämlich jene über das unter solchen Umständen gewohnte Maaß hinausgeht, diese dahinter zurückbleibt. Fehlt einem Charakter die Erhabenheit gänzlich

zeigt er sich uns von gar keiner Seite groß und kräftig: so werden wir sein Unglück höchstens bemitleiden; wir werden aber nicht durch dasselbe an die höchste Idee, an das Göttliche und Absolute erinnert werden, und er kann daher, indem er die erste Bedingung des Tragischen unerfüllt läßt, auch die dritte und letzte nicht erfüllen und gehört mithin gar nicht in das Gebiet des Tragischen, noch des Schönen überhaupt. Jean Paul sagt: „Warum hasset die Dichtkunst die Schwäche so sehr? Weil diese der auflösende ekle Schwaden alles Willens und Lebens selber ist, so daß dann im Maschinenwerk der Fabel die Seele, die darin arbeiten sollte, selber ein weicher Leichnam und eine Maschine wird und mithin die Geschichte aufhebt: denn ohne Willen giebt es so wenig eine Geschichte, als es eine Weltgeschichte des Vieh's giebt. Ein schwacher Charakter wird leicht unpoetisch und häßlich, wie z. B. Brackenburg in Göthe's Egmont beinahe ekel und Fernando in dessen Stella widerlich wird." Darum spielen die tragisch seinsollenden Figuren in den meisten der Kotzebue'schen und Iffland'schen Rührstücke eine so wahrhaft traurige und erbärmliche Rolle, fast wie ein winselnder Hund oder eine jammernde Katze. Sie zeigen uns nur die objective Unvollkommenheit, aber nicht von der rein-negativen und dadurch ergötzlichen Seite, sondern von der realen und in der Realität miserablen. Für rein unpoetisch muß es gelten, die Unkraft als solche zum Grundzug eines tragischen Charakters machen zu wollen, und ich kann daher nicht in die verbreitete Ansicht einstimmen, daß die Tragik Hamlet's darin bestehe, daß er eine auf seiner Seele lastende Pflicht nicht abzutragen vermöge. Er wirft sich zwar selbst oft Schwachheit und Unkraft vor; aber dieß thut er nur aus der Energie und Heftigkeit seines Gefühls heraus, welches vom Willen eine That verlangt, die der Verstand und die sittliche Stimme noch nicht approbirt hat. Nicht aus Unkraft verschiebt er die That: denn nie äußert er ein Bedenken wegen der Folgen oder Furcht vor dem Mißlingen: sondern weil er darüber noch nicht mit sich im Reinen ist, weil sich verschiedene Kräfte in ihm herumdebattiren, von denen immer die eine stärker erscheint, als die andere. Freilich ist nicht gerade der Wille die vorherrschende Seite in ihm: denn sonst würde er als Alexander den vielverschlungenen Knoten von Gefühlsantrieben und Verstandesreflectionen rasch und entschlossen durchhauen; aber wie wir gesehen haben, ist ja nicht allein die Thatkraft als solche des erhabenen Eindrucks fähig, sondern auch die active oder passive Kraft des Gefühls und der Intelligenz. Und diese beiden Kräfte können nirgends stärker und thätiger gefunden werden, als in Hamlet, und von dieser Seite steht er als eine überaus großartige und erhabene, unser Staunen und unsere Bewunderung erweckende Erscheinung vor uns da.

2. Von der objectiven Unvollkommenheit der tragischen Erscheinungen.

§. 339.

Als zweite unerläßliche Bedingung der tragischen Erscheinung haben wir kennen gelernt, daß sie sich trotz ihrer Vollkommenheit als unvollkommen

erweisen muß: denn wenn sie im Einklange mit der Vollkommenheit verharrte, würde sie dem Bereich der Erhabenheit angehören und uns unmittelbar von der objectiven Vollkommenheit in die absolute hinüberführen, dergestalt, daß wir gar nicht zu einer Differenzirung der objectiven und absoluten Vollkommenheit gelangten. Es fragt sich nun: wie muß die objective Unvollkommenheit beschaffen sein: denn es ist klar, daß nicht jede beliebige Unvollkommenheit zum tragischen Effecte tauglich ist. Die Antwort ergiebt sich aus dem Bisherigen von selbst. Die Unvollkommenheit darf nur eine solche sein, welche neben der objectiven Vollkommenheit bestehen kann, ohne dieselbe aufzuheben. Dadurch ist von Vornherein jede Unvollkommenheit ausgeschlossen, welche den tragischen Gegenstand als schwach oder kleinlich darstellen würde. Die objective Unvollkommenheit darf also nicht mit der objectiven Vollkommenheit in Widerspruch stehen, sondern im Gegentheil, sie muß sich als eine Folge derselben, ja als Eins mit ihr erweisen. Dies klingt wunderlich, aber ist sehr einfach. Da nämlich die objective Vollkommenheit jeder einzelnen Erscheinung nur eine relative sein kann, so ist sie an ein gewisses Maaß gebunden und hört auf Vollkommenheit zu sein, sobald sie über dies Maaß hinausgeht. Diese Unvollkommenheit geräth natürlich nicht mit der objectiven Vollkommenheit in Widerspruch, sondern nur mit der absoluten. Ein über die Ufer anschwellender Strom z. B. erscheint nicht unvollkommen an sich, sondern nur in Beziehung auf das Ganze betrachtet. Die Unvollkommenheit der tragischen Erscheinungen beruht also stets auf einer Ueberkraft, die sich gegen das Ganze richtet und sich im Gegensatz zu diesem als unzulänglich darstellt. Es ist also ein Gegensatz, ein Conflict nöthig, und wenn nicht die objective Größe dabei zu Grunde gehen soll, darf derselbe nicht auf einmal entschieden werden, sondern es muß ein Verlauf des Kampfes Statt finden, in welchem sich die relative Größe als solche bewährt und erst nach und nach der Uebermacht des Absoluten erliegt. Die tragische Erscheinung muß aus ihrem adversativen Verhältnisse gegen das Absolute zwar herausgetrieben werden, aber nur so weit, daß sie sich immer noch in concessivem Verhältnisse als Größe behaupten kann. Während sie zu Anfang des Kampfes zum Absoluten sagt: Du bist zwar das Absolute, aber ich will es sein! muß sie am Ende des Kampfes einräumen: Ich bin zwar groß, aber doch nichts gegen das Absolute.

§. 340.

So ist denn auch die Unvollkommenheit aller wahrhaft tragischen Charaktere wirklich beschaffen. Sie zeigt sich nie als ein Zuwenig, sondern stets als ein Zuviel, als eine Selbstüberhebung, als eine Ueberschätzung der eigenen Kraft und Größe. So besteht die Unvollkommenheit des Prometheus darin, daß er glaubt, es mit den Göttern aufnehmen zu können, des Aias, daß er in zu hohem Maaße das nach seiner Meinung ihm angethane Unrecht fühlt, der Klytämnestra, daß sie ihre Mutterliebe bis zur Hintansetzung der Gattenliebe treibt, und umgekehrt des Agamemnon, daß er bis zur Verleugnung der väterlichen Gefühle dem Ruhme nachstrebt. Bei Orestes, bei Elektra,

bei Antigone, bei Hektor u. s. w. ist es nicht anders. Sie Alle treiben irgend ein Gefühl, irgend eine Tendenz bis zu solcher Höhe, daß endlich der Schwindel erfolgt, der sie vom errungenen Standpunkt wieder hinabstürzt. — Ebenso ist es bei den Helden der modernen Tragödie. Die Unvollkommenheit des Lear z. B. besteht darin, daß er selbst die Regungen des Gemüths, die Empfindungen der Liebe glaubt erzwingen zu können und sich Kraft genug zutraut, auch dann noch zu herrschen, wenn er die äußere Macht aus den Händen gegeben, die Liebe von sich gestoßen hat; die des Macbeth, daß er durch die Kraft des Willens das Schicksal zu lenken, das Recht stürzen zu dürfen meint; die des Hamlet, daß er einen besonderen, particulären Schmerz zur allgemeinen, alleinigen Geltung, zur gesetzgebenden Macht zu erheben sucht und seine höhere Intelligenz, sein tieferes Gefühl, sein reineres Bewußtsein so hoch anschlägt, daß er sich berechtigt glaubt, mit seiner ganzen Umgebung ein tolles Spiel zu treiben; Richards III., daß er um der ihm zu Gebote stehenden Kraft und List willen die Bosheit selbst als herrschendes Princip einzusetzen wagt. Götz zeigt sich als unvollkommen, weil er die alte, biedere Sitte für so hoch anschlägt, daß er damit den rollenden Fortschritt der Weltgeschichte glaubt aufhalten zu können; Tasso, weil er ein überschwengliches Gefühl, eine poetische Weltanschauung allein schon für genügend und hinreichend hält und danach auch die praktischen, realen Lebensverhältnisse gestalten zu dürfen wähnt; Egmont, weil er allzu sicher auf die Rechte seiner Geburt und Stellung, so wie auf seine Unschuld baut; Faust, weil er auf sein göttliches Streben trotzend selbst mit dem bösen Prinzip, ohne ihm zu unterliegen, glaubt gemeinsame Sache machen zu dürfen; Wallenstein, weil er um seiner Ueberlegenheit willen selbst die Bande der Pflicht glaubt zerreißen zu können; die Jungfrau, weil sie ihre Begeisterung für Volk und Vaterland stark genug wähnt, um damit die natürlichen Gefühle der Liebe zu ersticken u. s. w. Wir sehen also, daß die objective Unvollkommenheit der tragischen Erscheinungen allemal in einem Hinausgehen über das gesetzliche Maaß besteht, und daß also gerade derselbe Umstand, welcher sie von quantitativer Seite als objectiv-vollkommen erscheinen läßt, ihre Unvollkommenheit begründet. Die Unvollkommenheit kann daher nicht ebenfalls eine quantitative sein: denn sonst würden sich Vollkommenheit und Unvollkommenheit nothwendig einander aufheben; sondern sie muß, von ästhetischer Seite betrachtet, nothwendig als eine formelle aufgefaßt werden, d. h. als ein Mangel an Selbstbegränzung. Weil aber die tragischen Erscheinungen nothwendig in das Reich der Tendenzen fallen, so muß ihre formelle Unschönheit, sobald wir sie nicht in Beziehung auf sich selbst, sondern in Beziehung auf das Absolute betrachten, nothwendig zugleich als Unsittlichkeit erscheinen, nämlich als Egoismus; und da die Beziehung auf das Absolute bei einer Tendenz die zunächstliegende ist, so werden wir den Mangel an Selbstbegränzung, welcher den tragischen Erscheinungen stets eigen ist, nicht als formelle, sondern vielmehr als sittliche Unvollkommenheit, als Schuld, betrachten. Es verhält sich also mit der Vollkommenheit und Unvollkommenheit der tragischen Erscheinung

so: Vollkommen erscheint sie uns von der ästhetischen, und unvollkommen von der moralischen Seite. Von ästhetischer Seite betrachten wir sie als unendliche Größe, von moralischer Seite als Egoismus, als Anmaaßung, als Uebermuth oder ὕβρις. Diese beiden Anschauungen verbinden sich auf das Leichteste: denn bei beiden findet eine Beziehung auf das Absolute statt, nur daß wir im ersten Falle die Tendenz als Erscheinung, im zweiten Falle als Tendenz, d. h. im ersten Falle als daseiend, im zweiten als werdend, d. h. aus dem Nichtsein zum Sein übergehend fassen. Die Auffassung der tragischen Erscheinung von sittlicher Seite ist also keine willkührliche, sondern unumgänglich nothwendige. Sie darf aber nicht die primitive sein, sondern nur die secundäre; ebenso wenig darf sie die letzte sein, sondern sie muß nur den Uebergang bilden zur dritten, innerhalb welcher wir das Absolute selbst als die einzige absolute Erscheinung fassen und es somit als das Vollendet-Schöne, als die ewige Harmonie und Eurythmie anerkennen. Diese dritte Betrachtungsweise führt uns also wieder auf den ästhetischen Standpunkt zurück, zur reinen Anschauung des Göttlichen als der allumfassenden, jede Dissonanz in sich zum Einklang zurückführenden Erscheinung.

3. Von dem Aufgehen der objectiven Vollkommenheit und Unvollkommenheit in die absolute Vollkommenheit.

§. 341.

Die absolute Vollkommenheit, in welche sich die tragische Erscheinung nothwendig aufheben muß, ist identisch mit der Gottheit selbst. So verschieden sich nun die Gottheit überhaupt als Gottheit manifestiren kann, so verschieden kann sie auch als Synthesis des tragischen Dualismus hervortreten. Das Allgemeine ihres Hervortretens ist, daß sie sich hier nicht an sich, sondern in bestimmter Beziehung auf irgend eine besondere Erscheinung manifestirt: wodurch eben bewirkt wird, das sie nicht mehr als bloßer Begriff oder Tendenz, sondern vielmehr als Erscheinung aufzufassen ist.

Wir haben es hier also nicht mit der Gottheit an sich, sondern mit der göttlichen Erscheinung zu thun. Nun aber läßt sich die göttliche Erscheinung selbst wieder in drei Beziehungen denken: 1) als göttliche Erscheinung an sich, 2) als göttliche Erscheinung in Beziehung auf das Absolute und 3) als göttliche Erscheinung in Beziehung auf andere Erscheinungen.

Im ersten Falle denke ich mir die göttliche Erscheinung als Das, was sie ist. Ich fasse sie auf nach ihrem Sein, d. h. als die Alles umfassende, Alles in sich vereinigende Erscheinung.

Im zweiten Falle denke ich sie mir in ihrer zeitlichen Entwickelung, in der Form des Werdens. Nun aber kann bei der göttlichen Erscheinung nur von einem Werden die Rede sein, in so fern sie das Werden der besonderen Erscheinungen in sich vorgehen läßt. Da nun das Werden der besonderen Erscheinung darin besteht, daß sie ihrer eigenen, besonderen Existenz nach

vernichtet wird, so muß umgekehrt das Werden der Gottheit darin bestehen, daß sie die besonderen Erscheinungen vernichtet. Nach der Kategorie des Werdens gedacht, zeigt sich also die göttliche Erscheinung als das Vernichtende, jede besondere Erscheinung in sich Verschlingende.

Im dritten Falle denke ich mir die göttliche Erscheinung als das Daseiende, d. h. nach Raum und Zeit Beschränkte. Es leuchtet ein, daß in dieser Beziehung eine Antinomie liegt, aber keine totale, sondern nur eine particuläre. Da nämlich die göttliche Erscheinung die Alles umfassende Erscheinung ist, sollte sie eigentlich keine beschränkte Erscheinung sein können, und in der That kann sie nicht bloß eine beschränkte Erscheinung sein; aber eben als umfassende Erscheinung muß sie zugleich jede Erscheinung sein können, folglich auch eine beschränkte, d. h. sie muß aus dem allgemeinen Sein ins besondere Dasein hinabzusteigen vermögen. Eine solche besondere göttliche Erscheinung ist z. B. die Kirche, der Staat, die Familie, der Genius, die sanctionirte Sitte u. s. w., kurz alle Erscheinungen, welche einen umfassenden, totalisirenden Character haben. Es versteht sich von selbst, daß solche Erscheinungen nur in Bezug auf die von ihnen umschlossenen Erscheinungen wirklich die göttliche Erscheinung sind; daß sie dagegen dieselbe nicht mehr sind, sobald wir sie in anderweitige Beziehung setzen. Der Staat ist die Repräsentation der Gottheit nur für den Staatsbürger; in jedem anderen Verhältniß z. B. zu einem anderen Staate tritt er aus dieser Göttlichkeit heraus.

Nach diesen drei Relationen läßt sich also die göttliche Erscheinung 1) als Alles umfassende, 2) als Alles verschlingende und 3) als particulär-umfassende Erscheinung denken, und nach diesen drei Manifestationen kann sie auch im Tragischen hervortreten. Am rohesten ist natürlich die Manifestation der zweiten Art, weßhalb von ihr zuerst die Rede sein muß.

§. 342.

Bloß als vernichtendes Prinzip gedacht, entbehrt die göttliche Erscheinung aller positiven Elemente und erhält ihre besonderen Bestimmungen erst durch diejenigen Erscheinungen, welche sie am significantesten repräsentiren, durch Sturm, Ueberschwemmung, Erdbeben und namentlich durch den Vernichter der selbstbewußten Tendenzen, den Tod. Schon der Tod an sich ist tragisch, als die Alles verschlingende, unwiderstehliche Macht gedacht. Im bestimmten concreten Falle kann er durch die Kleinheit des Objects seine tragische Wirkung verlieren, weil uns eben der Untergang eines kleinlichen Gegenstandes nicht daran erinnert, daß eine unwiderstehliche Macht dazu nöthig war.

Zunächst hält sich der Mensch natürlich an die vernichtenden Erscheinungen selbst. Sehr bald aber kommt er dazu, sich dieselben nicht mehr als ursprüngliche, sondern als secundäre Erscheinungen zu denken; man betrachtet sie nicht als Ursachen, sondern als Wirkungen und verschafft sich selbst eine Causa, von welcher diese vernichtenden Wirkungen ausgehen. So bildet sich die Vorstellung des Schicksals, der Moira oder des Fatums.

Man denkt sich darunter die Negation und Opposition aller Selbstständigkeit und aller selbstständigen Bestrebungen, die Contradictio aller individuellen Freiheit oder die absolute Nothwendigkeit (ἀνάγκη).

Diese Vorstellung von der göttlichen Erscheinung ist eine rohe und einseitige, aber keineswegs durchaus falsche und verwerfliche. Die Gottheit ist in der That die absolute Nothwendigkeit: denn Alles ist durch sie bedingt, an sie gefesselt und kann sich nicht von ihr losreißen. Sie bethätigt sich als solche namentlich als Gesetz der Causalität in den physischen wie in den geistigen Erscheinungen. Alles was geschieht, geschieht nur nach diesem einen, unabweisbaren Kanon. Aber so richtig auch diese Vorstellung von der Gottheit ist, so ist sie doch eine ungenügende. Man bedenkt nicht, daß die Gottheit zugleich absolute Freiheit ist und daß eine Rückkehr in die Gottheit nicht nur als eine Vernichtung, sondern zugleich als Herstellung der Selbstständigkeit betrachtet werden muß. Daher kommt es denn auch, daß alle Schicksalstragödien, weil sie nur diese roheste und einseitige Vorstellung des Absoluten erwecken, so wenig Befriedigung gewähren, so erschütternd und ächttragisch sie auch wirken können. Man fühlt sich im vollen Grade vernichtet, aber nur wenig gehoben: weil das Einswerden mit dieser blinden, nothwendigen Macht wenig Tröstliches hat. Der einzige Trost ist nur die völlige Indifferenz und Unparteilichkeit des Fatums: die rohen Grundzüge einer blindrichtenden Themis. Der Gedanke: „es ist einmal nicht anders und es geht Keinem besser!“ ist zwar ein bitterer Trost, aber ein Trost bleibt es immer. Selbst in der Vorstellung einer gemeinsamen Vernichtung liegt schon wieder die Idee einer Vereinigung; man glaubt sich auch in der negativen Sphäre wiederfinden zu können.

§. 343.

Wird die Idee der Unparteilichkeit des Geschicks aufgehoben, so tritt sogleich eine noch tröstendere Vorstellung ein. Man denkt es sich nämlich dann vorzugsweise gegen das Große und Erhabene gerichtet, und wenn dieser Gedanke einerseits eine noch größere Erschütterung mit sich führen muß, muß er andererseits wieder das genugthuende Gefühl erwecken, daß eben im Untergange das Große zum Großen gestempelt wird. Wie durch den Schlag eines Königs der Knappe zum Ritter gemacht wird, so wird nach dieser Vorstellung durch den Schlag des Geschicks der Mensch zum Helden erhoben. Der Tod erscheint hier als eine Absonderung vom Kleinen und Niedrigen, mithin als eine Auszeichnung, als eine Verherrlichung, ja Vergöttlichung. Natürlich darf aber der Tod, wenn er diesen Eindruck machen soll, kein ordinärer und gewöhnlicher sein. Es muß scheinen, als ob das Schicksal selbst alle seine Kraft habe aufbieten müssen, um den Helden zu überwinden. Hiedurch gewinnt nicht nur der Held, sondern auch das Schicksal selbst. Es wird dadurch selbst heldenmäßiger und verliert einen Theil seines düstern, elementarischen Wesens. Sehr geschwächt dagegen wird die tragische Wirkung, wenn sich das Schicksal kleinlicher, casuistischer Zufälle bedient, um seine zerstörende Macht auszuüben. Es erscheint hier

fast wie ein Dieb, der eine günstige Gelegenheit benutzt, oder als ein hinterlistiger Kartenmischer. Dies ist größtentheils in den modernen Schicksalstragödien der Fall. Hier hat die Schicksalsidee etwas Erniedrigendes. Es ist, als müßte man sich von einem Schufte treten lassen. Noch erbärmlicher fast erscheint das Schicksal, wenn es seine Macht an erbärmlichen, niedrigen Personen an den Tag zu legen sucht. Von dieser Seite ist es gar nicht für die Tragödie zu benutzen.

Die Vorstellung, daß sich das Geschick am liebsten an das Große halte, ist von jeher eine sehr verbreitete und richtige gewesen. Denn groß ist ja eben Das, was schon über sein Maaß hinausgegangen ist, dadurch das Allgemeine zum Kampfe herausfordert und nach natürlichen Gesetzen in das Allgemeine zurückfallen muß. Man schreibt aus diesem Grunde dem Schicksal die Eigenschaft des Neides zu, die auch wohl auf die bestimmtere Entfaltung der göttlichen Idee angewandt wird. Auch hier liegt eine richtige, aber beschränkte Vorstellung zum Grunde. Das Allgemeine muß in der That Sorge tragen, daß sich das Besondere nicht allzuweit ausbreite; aber nicht um seinetwillen, sondern aus Fürsorge für die übrigen Besonderheiten, welche dadurch verdrängt werden würden.

Die sonst verbreitet gewesene Ansicht, daß die Darstellung der Schicksalsidee vorzugsweise Object der antiken Tragödie gewesen sei, ist in neuerer Zeit mit Recht zurückgewiesen. Eine Zurückbeziehung auf die Moira, auf eine dunkele Macht, die alles Große, Herrliche und Schöne der Vergänglichkeit weihe, findet allerdings fast durch alle antiken Tragödien Statt; aber die Idee wird dadurch gemildert, daß stets die Schuld des Besonderen nachgewiesen wird, um derentwillen es dieser Macht verfällt. Dadurch wird die Moira zur Nemesis erhoben und ein Uebergang zur höheren Auffassung der Gottheit gebildet.

§. 344.

Die zweite Form nämlich, in welcher sich das Absolute als Ingrediens des Tragischen darstellen kann, ist das Göttliche im Dasein, worunter wir uns die verschiedenen Institute, welche die Gottheit auf Erden repräsentiren, zu denken haben. Ich habe schon oben bemerkt, daß diese Institute, auch wenn sie noch so großartig und heilig sind, die Gottheit nie vollständig, noch in allen Verhältnissen vertreten können. Selbst ihrer Idee nach füllen sie die Stelle der Gottheit nur für gewisse Sphären und für gewisse Beziehungen aus; von dieser Idee geht aber, sobald sie in die Realität herabsteigt, noch gar Manches verloren, und die göttlichen Institute sind daher noch weit entfernt, als die höchste und letzte Form des Absoluten, wie es sich im Tragischen darstellen kann, zu gelten. Dennoch geben sie uns ein, wenn auch weniger umfassendes und großartiges, doch qualitativ weit reineres und edleres Bild des Göttlichen, als die absolute Nothwendigkeit und die blindwaltende Moira. Das Ganze erscheint hier nicht mehr im schroffen Gegensatze zum Einzelnen und Besonderen, sondern als verknüpfendes, zusammenfassendes Band. Dies Band ist nicht da, um dem Individuum seine persönliche Freiheit zu rauben, sondern im Gegentheil, um demselben

in sich eine desto größere Freiheit zu gewähren. Es hat zunächst die Absicht, dem Einzelwesen eine größere Kraft zu verleihen, ihm seine Rechte zu sichern und ihm eine Masse von Vortheilen zu verschaffen, die es sich außer diesem Bande gar nicht oder nur mit den höchsten Mühseligkeiten würde erringen können. Dies ist der ursprüngliche, vernünftige Zweck aller Institute, die wir um dieses Zweckes willen als göttliche anerkennen, namentlich der Familie, des Staates und der Kirche. Nun aber muß sich das Ganze dem Einzelnen gegenüber selbst sicher stellen; es muß dahin streben, daß sich nicht die Glieder gegen den Körper empören, daß nicht das umfassende Band auf irgend eine Weise verletzt oder gar zerrissen werde, und daß sich Nichts widerrechtlich diesem Bande entziehe. Damit hört das Band für den Einzelnen auf bloße Verknüpfung zu sein; es wird zu einer Schranke, einer Fessel, und es muß sich daher eine feindliche Beziehung zwischen dem Ganzen und der einzelnen Erscheinung gestalten können. Hier kann nun ein doppelter Fall eintreten. Entweder das Individuum empört sich wirklich gegen das Institut, insofern es sich demselben unter- und einordnen sollte, oder es sucht sich über dasselbe zu erheben, weil es irgend eine andere Richtung, für die ihm das immer nicht Alles umfassende Institut keinen Raum gewährt, frei und ungehemmt zu verfolgen gedenkt. Ist das erstere der Fall, so erscheint das Institut, wenn es gegen das revolutionäre Individuum seine Obergewalt geltend macht und es in sich vernichtet, als ein zwar unversöhnlicher, aber gerechter Vertreter der Gottheit. Tritt dagegen der zweite Fall ein, d. h. tritt z. B. ein anderweitig göttliches, außerpolitisches Interesse mit dem Interesse des Staates in Widerspruch oder gerathen verschiedene Institute miteinander in Conflict: so erscheint das Institut nur als eine einseitige und mangelhafte Repräsentation der Gottheit, und wenn es daher das feindliche Prinzip, trotzdem daß dieses auch eine göttliche Tendenz verfolgt, bloß kraft seiner Uebermacht in sich vernichtet: so hat diese Vernichtung immer noch etwas Unbefriedigendes, läßt noch eine Dissonanz zurück und erweckt daher nicht die Idee einer ewigen Harmonie und Versöhnung, in welcher auch das vernichtete Prinzip in reinerer und höherer Weise wieder zur Existenz gelangt. Soll diese Dissonanz innerhalb dieser zweiten Form des Absoluten vermittelt und zur Consonanz zurückgeführt werden, so kann dies nur auf negativem Wege geschehen, d. h. dadurch, daß auch das vernichtende Prinzip vernichtet wird. Alsdann gehen die beiden Elemente, obschon beide göttlich, aneinander unter, weil sie Beide ein vereinzeltes Element der Gottheit einseitig zur Gottheit selbst erheben wollten. Durch diesen Untergang zweier sich gegenseitig vernichtender an sich göttlicher, aber einseitig-göttlicher Momente wird dann auf indirectem Wege die Idee des Ganzen in uns hervorgerufen, die freilich so noch im Dualismus befangen ist und daher noch immer nicht als die höchste Repräsentation der Gottheit, wofür sie Vischer nimmt, genommen werden darf.

§. 345.

In dieses Gebiet gehören die tragischen Collisionsfälle, wie solche u. a. in der Antigone, im Tasso, im Orest dargestellt werden. In der An-

tigone stehen sich einander gegenüber ein starrer, einseitiger Patriotismus auf der einen, und eine überschwängliche, ebenfalls einseitige Pietät auf der anderen Seite. Beide sind in gewissen Beziehungen Vertreter des göttlichen Elements. Kreon erscheint als Repräsentant der politischen Verbindung, des Staates, also eines heiligen Instituts, und muß insofern jeden Frevel gegen dies Institut als eine Empörung, als etwas Strafwürdiges ansehen. Von diesem Standpunkte aus erkennt er zunächst im Polynices nichts als den Feind des Vaterlandes und glaubt ihn dafür noch im Tode durch Entziehung der καθεστώτων νόμων, durch Verbot des üblichen Begräbnisses strafen zu müssen. Er hat hierin nach seiner Ansicht der Dinge keineswegs völlig Unrecht. Der Staat ist einmal ein heiliger, unantastbarer Körper, und wer frevelnd die Hand an ihn legt, geht dadurch nothwendig der Rechte verlustig, die nur dem schuldlosen Staatsgliede vom Staate zugestanden werden können. Aber die Ansicht Kreons ist eine einseitige. Der heilige Gebrauch der Todtenbestattung ist kein bloßes Staatsgesetz; es wurzelt tiefer in den göttlichen Regungen des Gemüths, in den Gefühlen der Religiosität und der Liebe, in der Humanität im Allgemeinen und der Pietät gegen die nächsten Angehörigen insbesondere. Kreon ging also über sein Recht hinaus, wenn er dem Polynices um einer Verletzung des Staatsverbandes willen auch diejenigen Rechte entziehen will, die ihm nicht bloß als Staatsbürger, sondern als Mensch schlechthin gebühren. Und er versündigt sich dadurch nicht nur an den Gesetzen der Humanität, sondern auch an denen der Religion: denn er beraubt dadurch den Hades des ihm gebührenden Tributs und beleidigt die oberen Götter durch den ihnen aufgezwungenen Anblick des Todes (Vergl. Ant. V. 1064—1090). Ebenso einseitig ist sein Recht im Gegensatz zu Antigone. Antigone ist ihm, dem rechtmäßigen Herrscher, ungehorsam gewesen: dafür darf er sie vom politischen Standpunkte aus bestrafen. Nicht ebenso vom reinmenschlichen. Von diesem aus betrachtet, erscheint die That der Antigone nicht bloß als eine unschuldige, sondern sogar herrliche und belohnungswürdige, wofür sie auch vom Volke insgeheim anerkannt wird.

Ich aber kann es insgeheim wohl hören, wie
Um diese Jungfrau Klag' erhebt die ganze Stadt,
Daß sie, so schuldlos, wie der Frauen keine sonst,
Unrühmlich für die schönste That hinsterben soll.

Donner.

So erzählt Hämon und macht den Vater auf die Einseitigkeit seiner Ansicht aufmerksam. Indem aber dieser auf seinem Vorhaben beharrt und Antigone lebendig in eine unterirdische Höhle begräbt, frevelt er einerseits wieder gegen das menschlische Gefühl, andererseits wieder direct gegen die Götter, weil er den oberen Gottheiten das Lebendige entzieht und es verkehrter Weise den unteren aufdringt (Vergl. 1068 flg.) — Darum müssen denn auch seine Bestrebungen und Handlungen nothwendig zum Unheil führen. Ihn selbst zwar ereilt innerhalb der Tragödie der Tod nicht; aber es sterben ihm alle Diejenigen hin, um derentwillen ihm das Leben

werthvoll erscheint. An der äußeren Ordnung der Dinge hat er sich nicht versündigt, darum läßt ihn diese auch in sich fortbestehen; aber die verletzte Gottheit des Inneren übt ihre gerechte Reaction gegen ihn aus und nimmt seinem äußeren Dasein das innere Glück, den inneren Halt. Er muß den Tod seines Sohnes, seiner Gemahlin erleben und zu dem schrecklichen Bewußtsein kommen, daß er sie hingemordet hat. Damit fällt er seinem tieferen Dasein nach in sich selbst zusammen, und er selbst ruft (V. 1323) von sich aus:

O weh, weh! Der Menschen sonst keinem sei,
Nur mir, mir nur diese Schuld aufgewälzt!
Denn Ich war es, ach! der dich ermordete,
Ja ich, wahrlich ich! Herbei, Diener, ihr,
Führet mich schnell hinweg, im Nu führt mich fort!
Denn nichts Andres bin ich mehr, als ein Nichts!

und Vers 1344:

Weh! Ich weiß nicht, wohin
Ich schau'n soll, auf wen! Alles versank vor mir,
Splittert' in Trümmer hin; herabstürmend traf
Mit grau'nvollem Schlag das Unglück mein Haupt!

§. 346.

Auf gleiche Weise ist der Untergang der Antigone motivirt. Ihre Pietät, obschon ein Ausfluß der in ihr lebenden Gottheit, erweist sich doch dadurch, daß sie mit dem Staate, einer anderweitigen Repräsentation der Gottheit, in Conflict geräth, als etwas Einseitiges, in sich allein noch nicht Genügendes. Ihr Ungehorsam gegen Kreon, der die von Gott verliehene Staatsgewalt in Händen hat, bleibt unbestreitbar eine Versündigung am Absoluten, gegen welche von Seiten des Absoluten eine Reaction erfolgen muß. Daß sie den Staat nicht anerkennen mag, erscheint als ein Trotz, als ein starrer Sinn. Als solcher wird er sogar vom unparteiischen Chor aufgefaßt, wenn dieser (V. 471 flg.) spricht;

Des harten Vaters harter Sinn erweist sich klar
Im Kinde: weichen lernte sie den Uebeln nicht.

und noch bestimmter spricht sich darüber (V. 473 flg.) Kreon aus:

Doch glaube mir, des Sinnes allzu starrer Trotz,
Er sinkt am ersten: kannst du doch den festen Stahl,
Der allzusehr gehärtet aus dem Feuer kam,
Am ehsten immer brechen und zersplittern sehn.

nnd Vers 663:

Doch wer gewaltsam übertritt Gesetz und Recht
Und denen die gebieten, vorzuschreiben denkt,
Wird keines Lobes je von mir gewürdiget.

Zufolge dieses Ungehorsams muß Antigone untergehen, aber nicht, wie Kreon, in ihrem Innern, sondern vielmehr in der äußeren Welt, deren Stützen sie wegzureißen sich erkühnt hat. — So erweist sich an ihrem äußeren Untergange das Recht des Kreon, wie sich an Kreons innerer Vernichtung ihre Berechtigung bethätigt. Beider Recht aber fließt zusammen in der Idee des Absoluten und Unbedingten.

§. 347.

Ganz in der nämlichen Form stellt sich die Idee des Absoluten im Tasso dar. Da ich mich über diese Dichtung in einer besonderen Abhandlung (Athenäum Juliheft 1839) ausführlicher ausgesprochen habe, so will ich hier nur kurz das Resultat derselben wiederholen.

„Tasso, heißt es dort, wird am Schlusse des Stücks zu der Einsicht gebracht, daß eine Kraft, mag sie so hoher und edler Natur sein als sie will, für das Leben nicht ausreicht, daß auch der Gegensatz als Ergänzung hinzutreten muß, wenn ein erfreuliches Ganzes erscheinen soll. Diesen Gedanken zur Anschauung zu bringen, ist die Tendenz des Drama's. Die beiden entgegengesetzten Elemente sind hier auf der einen Seite die Beweglichkeit eines reich ausgestatteten Gemüths, und auf der anderen die Ruhe eines nicht minder reich begabten Verstandes; das Gemüth eine ideale, poetische Richtung verfolgend, der Verstand eine reale, praktische: beide in ihrer Art gleich hoch, gleich nothwendig — das überschwängliche Gemüth jedoch nur Recht behaltend vor dem Richterstuhle des Gefühls: daher durchweg die Theilnahme für Tasso im Gegensatz zu Antonio; hingegen der starre Verstand Recht behaltend nur in der realen Weltordnung: daher Antonio als äußerlicher Sieger gegen Tasso. Die Anerkennung des ruhigen Verstandes von Seiten Tasso's ist nothwendig, wenn er nicht gänzlich in sich untergehen soll; umgekehrt muß sich Antonio als bewegt und ergriffen darstellen, um dem Gefühl seine Rechte einzuräumen. So gleichen sich zum Schluß die beiden Gegensätze aus, und weil diese Ausgleichung noch vor dem Ausgleicher aller Widersprüche, dem Tode, erfolgt, hat Göthe selbst das Drama nur ein Schauspiel genannt. Nichtsdestoweniger ist der Schluß des Stückes ein ächttragischer: denn Antonio sowohl wie Tasso gehen ihrem eigensten Wesen, ihrer charakteristischen Persönlichkeit nach unter. Das Element, in dem jeder von beiden lebte, hat sich in seiner Vereinzelung als untreu und unzulänglich erwiesen und den Einen wie den Andern dem bisher gehaßten und feindlichen Elemente überliefert."

Minder abgeschlossen tritt diese Art des Tragischen in den Tragödien der Orestie hervor, weil hier die verschiedenen Untergänge in verschiedene Dramen verlegt sind. Im „Agamemnon" stellt sich Agamemnon selbst als diejenige Figur dar, welcher durch die Opferung der Tochter nach antikem Sinne der Mutter ein Recht zur Rache giebt. Aber indem Klytämnestra dies mütterliche Recht geltend macht und den Gemahl ermordet, versündigt sie sich an dem Institute der Ehe und an dem menschlichen Rechtsgesetze überhaupt und muß daher auch auf sich das Verderben herabziehen. Dies aber wird nicht im „Agamemnon" selbst, sondern in den „Choephoren" dargestellt und daher kommt es, daß im „Agamemnon" das Absolute nur einseitig hervortritt. Minder einseitig zeigt es sich in den „Choephoren": denn hier tritt die Strafe des Orest unmittelbar nach der That ein und der Schluß dieses Stückes kann daher eher als der des „Agamemnon" befriedigend gefunden werden. Dennoch hat der Dichter noch ein besonderes

Schlußstück für nöthig gehalten, in welchem sich die Gottheit selbst als das aussöhnende Prinzip darstellt. Hiedurch nähert sich die Orestie der dritten und höchsten Stufe des Tragischen, von der wir zunächst zu sprechen haben.

§. 348.

Auf dieser Stufe manifestirt sich das Absolute als das, was es ist, als die Alles in sich tragende Idee. Es erscheint hier weder als die Erscheinung in sich verschlingend und insofern werdend, auch nicht als in eine Erscheinung theilweise hinabgestiegen und insofern daseiend: sondern als das Seiende schlechthin, als Dasjenige, wodurch das Werdende wird, das Daseiende da ist. Das Verhältniß des Absoluten zur tragischen Erscheinung ist daher auf dieser Stufe ein ganz anderes, als auf den beiden ersten. Die Erscheinung muß zwar auch hier, insofern sie als Besonderes das Absolute zu sein sich anmaßte, der Erscheinung nach untergehen; aber dieser Untergang ist nur eine Rückkehr ins Allgemeine, ins Sein überhaupt, und was Positives und wahrhaft Großes und Herrliches an ihr gewesen ist, gelangt dort erst zu seiner zwar beschränkten, aber erst in dieser Beschränkung wahren und ächten Existenz. Es geht daher nicht an einem feindlichen und vernichtenden, sondern vielmehr an einem zwar strengen, aber gerechten, ja gnadenvollen und versöhnenden Prinzipe unter; denn die Gottheit setzt sich ja hier nicht wie auf der ersten Stufe dem Besonderen als etwas Anderes, Besonderes gegenüber, auch tritt sie nicht, wie es auf der zweiten Stufe der Fall ist, einseitig verkörpert einer anderen partikulären Verkörperung der Gottheit feindselig entgegen; sondern sie betrachtet das Besondere als einen integrirenden Theil, als ein Glied ihrer selbst und verfährt daher gegen dasselbe nicht wie gegen etwas geradezu Feindliches, sondern zeigt demselben ihre Allmacht nur so weit als nöthig ist, um es von seinen egoistischen und insofern an sich nichtigen Auswüchsen zu reinigen und es in die ihm gebührenden Schranken seines Seins zurückzuführen. Das Absolute offenbart sich also hier als die göttliche Weltregierung, vor deren Allmacht alles Endliche, so groß und außerordentlich es auch scheinen mag, nur schwach und unzulänglich ist, die aber das Endliche seiner besonderen Erscheinung nach nur aufhebt, um es in sich zu restituiren und reiner und verklärter wieder aufstehen zu lassen. Dem Nichts wird nur das Nichts überliefert, das sich eine Zeitlang als das Sein und Wesen zu behaupten suchte; nur die Schlacken werden weggeworfen, das Gold fließt gereinigt und geläutert in seinen Urquell zurück. Durch diese Vernichtung des leeren Scheins und Herstellung des ächten Seins muß denn auch die Welt der Erscheinungen, innerhalb welcher sich der Schein als Sein zu brüsten suchte, geklärt und gereinigt, d. h. zu einer ungetrübten Manifestation und Offenbarung der Gottheit hergestellt werden, und der scheinbare Untergang der tragischen Erscheinung zeigt uns daher die Gottheit nicht bloß ihrer reinen Idee nach, sondern eröffnet uns zugleich einen Blick in eine die Gottheit rein wiederspiegelnde Erscheinungswelt.

§. 349.

Die letzte und höchste Stufe der Tragik können wir vorzugsweise als die christliche bezeichnen: denn erst das Christenthum hat eine solche Vorstellung von der Gottheit und der göttlichen Weltregierung rein und vollständig ins Dasein gerufen und zum allgemeinen Eigenthum aller Herzen gemacht. Anfänge dazu finden sich jedoch schon im Alterthume. Haben die Götter den Sterblichen ihre Macht fühlen lassen und oft auf despotische Weise lange Zeit ihr Spiel mit ihm getrieben: so kommen sie zuletzt wohl dahin, das Herrliche und Große in ihm anzuerkennen, ihm die Hand zur Versöhnnng zu bieten und ihm wohl gar einen würdigen Platz im Olympos oder unter den halbgöttlichen Heroen einzuräumen. Am evidentesten stellt sich diese Idee im Mythos vom Herakles heraus, den Sophokles im Philoktet selbst von sich sagen läßt:

Vor Allem ruf' ich dir zurück mein eignes Loos,
Die Mühen alle, deren Bahn durchkämpfend ich
Errang unsterblich Wesen, wie du schauen kannst.

Von dieser Seite zeigt sich denn auch die Gottheit im Oedipus auf Kolonos. Während sie sich im Oedipus Tyrannus dem individuellen Willen gegenüber als das feindliche Princip der Nothwendigkeit darstellte, das jenen Willen vernichtet, nicht weil in demselben eine ungöttliche Tendenz gelebt hätte, sondern nur, weil er mit der absoluten Willkühr eines dunkeln Geschicks in Widerspruch stand und sich stark und schuldlos genug wähnte, selbst den Willen der Gottheit zu repräsentiren: erweist sie sich dagegen jetzt als diejenige höhere Macht, die den Oedipus mit befreundetem Sinne in sich aufnimmt und ihn in völliger Consonanz seines und ihres Willens aus der Welt der Erscheinungen auf wunderbare, außerordentliche Weise verschwinden läßt. Es kann über diesen Punkt nichts Einfacheres und Treffenderes beigebracht werden als von Göthe, indem er die bekannte Stelle der Aristotelischen Poetik über die Katharsis bespricht. Er sagt ganz richtig, daß Aristoteles unter der κάθαρσις, welche er von der Tragödie verlangt, keineswegs die Reinigung des Zuschauers von den Leidenschaften verstehe, sondern vielmehr jene aussöhnende Abrundung, jene Ausgleichung der in der Tragödie selbst waltenden Gegensätze und dadurch erzeugten Affecte. Diese Aussöhnung, sagt er, geschehe in der Tragödie durch eine Art Menschenopfer; werde dieses wie in der Iphigenie oder bei Abraham durch ein Surrogat gelöst, oder gar durch eine günstige Wendung unnöthig gemacht, so bilde sich daraus das mittlere, zwischen Trauer- und Lustspiel schwebende Drama. Im Gebiete der Tragödie aber gebe es keine höhere Katharsis als der Oedipus auf Kolonos, wo ein halbschuldiger Verbrecher, ein Mann, der durch dämonische Constitution, durch eine düstere Heftigkeit seines Daseins gerade bei der Großheit seines Charakters durch immerfort übereilte Thatübung den ewig unerforschlichen, unbegreiflich-folgerechten Gewalten in die Hände renne, sich selbst und die Seinigen in das tiefste Elend stürze und doch zuletzt noch aussöhnend ausgesöhnt und zum Verwandten der

Götter, als segnender Schutzgeist eines Landes eines eigenen Opferdienstes werth, erhoben werde.

§. 350.

Da eine solche Aussöhnung nur das Schlußmoment des Tragischen bildet, so läßt sich der Oedipus auf Kolonos nicht wohl als eine selbstständige Tragödie ansehen, sondern muß vielmehr als das Schlußstück einer Trilogie betrachtet werden, obschon er factisch nicht als solches erschienen ist. Freilich hat der Dichter auch in diese Aussöhnung einen Conflict zu verweben gewußt: allein in diesem Conflicte steht Oedipus mit der Gottheit auf einer Seite und ihm gegenüber Kreon und Polynices, die ihn für sich zu gewinnen suchen. Oedipus befindet sich also hier gar nicht mit dem Absoluten im Widerspruch, er geht daher auch als Sieger hervor und der Conflict läßt sich mithin gar nicht als ein tragischer auffassen. So kommen wir in den besonderen Fall, dieses Stück, isolirt betrachtet, für ein Schauspiel der Mittelgattung, seiner ideellen Beziehung nach aber für das Schlußstück einer tragischen Trilogie erklären zu müssen. Dies klingt wie ein Widerspruch, ist aber keiner: denn wollte man das aussöhnende Schlußmoment irgend einer ächten Tragödie zu einem besonderen Drama ausarbeiten, so müßte dies nothwendig auch so werden. Auch in den Eumeniden des Aeschylus und im Philoktet bringt am Ende die Gottheit eine Aussöhnung zu Stande, aber nicht auf tragischem, sondern auf rein-vermittelndem Wege. Orest wird nicht aus der Erscheinungswelt weggerissen, sein Dasein nicht in das göttliche Sein aufgehoben, sondern er besteht neubestätigt neben den ebenfalls bestätigten und dadurch beschwichtigten Rachegöttinnen fort, und er läßt sich also nach dieser Darstellung durchaus nicht als eine tragische Figur betrachten. Ebenso ist es mit dem Philoktet, dem noch dazu Genesung von seinen bisherigen Schmerzen und Ruhm und Beute versprochen wird. Das Tragische in diesen Dramen liegt nur im dramatischen Fortschritte, in vorübergehenden Momenten, aber nicht in der Auflösung, nicht im Ganzen.

§. 351.

Wenn wir bisher zugegeben haben, daß die Anfänge derjenigen Idee des Absoluten, die wir für die dritte und höchste Stufe des Tragischen reservirt haben, schon im Alterthume zu finden sei: so müssen wir hingegen die vollständige und klare Entwickelung derselben ihm absprechen. Wenn die Götter zuletzt einen Helden wie Herakles und Oedipus in sich restituiren, so erscheint dieß fast ebenso als ein Act ihrer Willkühr, wie ihre vorherige Handlungsweise. Es tritt nirgends klar die Idee hervor, daß sie vermöge ihrer Göttlichkeit gar nicht anders können und daß eine solche Entwickelung nichts als eine nothwendige Folge ihres sich immer gleichbleibenden, alles Große und Herrliche in sich vereinigenden Schaltens und Waltens ist. Es leuchtet uns nicht ein, warum eine Macht, die bisher auf den Oedipus mit starrer Consequenz alle möglichen Drangsale gehäuft hat, plötzlich denselben

durch einen ehrenvollen Untergang begünstigt und an ihn außerordentliche Verheißungen anknüpft. Ist dieses gerecht, so ist jenes ungerecht, die Götter erscheinen mithin als wandelbar, ihr Walten unzuverlässig, ihr Eingreifen willkührlich. Selbst in ihrer Freundlichkeit liegt etwas Despotisches und ihre Gerechtigkeit hat etwas Eigensinniges. Ganz anders tritt die Idee der göttlichen Weltregierung in der modernen Tragödie hervor, als deren Prinzip das Christenthum und als deren erster und vollendeter Meister Shakspeare zu betrachten ist.

Es ist über den Unterschied der antiken und modernen Tragödie schon sehr viel gesprochen und namentlich hat man denselben aus der Verschiedenheit des Wechselverhältnisses von Freiheit und Nothwendigkeit zu erklären gesucht. Allerdings liegt hierin ein wesentlicher Grund des Unterschiedes, aber dieser basirt wieder auf der verschiedenen Vorstellung über das Absolute, durch welche sich das Alterthum und Christenthum distinguiren. Die griechische Gottheit war eine zersplitterte, die christliche ist eine ganze. Der Grieche ging von der besonderen Erscheinung aus und abstrahirte sich daher ein Sein. Der Christ dagegen geht vom Sein aus und betrachtet die Erscheinung nur als Manifestation des Seins. Für den Griechen existirt also ein Sein nur, insofern ihm eine Erscheinung zum Grunde liegt. Für jede Erscheinung hat er nothwendig auch ein Sein, für alles Besondere einen Gott in Bereitschaft. Für den Christen dagegen ist die Existenz der Erscheinung an das Sein geknüpft; steht sie also mit dem Sein in Widerspruch, so hält er sie für ein Unding, für einen leeren Schein, für ein Nichts, das sich in die Sphäre des Seins eindrängen möchte. Daher steht der griechische Gott zum Menschen in ganz anderem Verhältniß als der christliche. Der griechische Gott steht dem Menschen gegenüber als ein zwar überlegenes, mächtigeres, im Uebrigen aber gleichartiges, neben ihm existirendes Wesen da. Indem er sich über den Menschen stellt, stellt er sich zugleich gegen ihn; es findet daher eine wirkliche Opposition zwischen beiden statt, ein Kampf zweier sich ausschließender Parteien, die von Haus aus gleich berechtigt, nur nicht gleich bevorzugt erscheinen. Siegt daher die Gottheit und vernichtet ihren Gegner, so geht dieser seinem ganzen Wesen nach unter, und wir finden in der übrig bleibenden Gottheit keinen Ersatz für ihn. Der Untergang des Menschen erscheint daher als wirklicher Verlust und der Sieg des absoluten Prinzips kann mithin keine allgemeine, sondern nur eine einseitige Befriedigung gewähren. Ganz anders ist der Sieg des Göttlichen nach der christlichen Anschauungsweise. Der christliche Gott ist das allumfassende Wesen, in dem Alles lebt, webt und ist. Er steht daher dem Menschen nicht gegenüber als ein Anderes, Außer-ihm-Seiendes, zu dem sich der Mensch in eine wirkliche Opposition stellen könnte, sondern er umgiebt ihn, durchdringt ihn, ist das eigentliche Sein und Leben in ihm, und wenn sich daher der Mensch gegen ihn empört, geht diese Empörung nicht von der positiven, sondern nur von der negativen Seite seines partikulären Wesens aus, es ist daher nur eine Scheinempörung, und der Sieg des Göttlichen ist mithin keine Vernichtung eines Positiven, sondern

nur eine Aufhebung dieses Scheins, eine Zurückweisung des Nichts in das Nichts, eine Wiederaufnahme des partikulären Seins ins Allgemeine.

§. 352.

Dieser Grundzug der christlichen Weltanschauung ist zugleich das Prinzip der christlichen Tragik. Während daher der griechische Dichter seinen tragischen Helden mit jener blinden, starren Consequenz wappnet, vermöge welcher er, immer ein und dasselbe Ziel verfolgend, seinem im Voraus bestimmten Untergange entgegeneilt: stattet der christliche Dichter den seinigen mit jenem selbstbewußten Dualismus, jenem hin- und herschwankenden Skepticismus aus, der ihn gleichsam in zwei einander feindlich gegenüberstehende Parteien spaltet und diese in einen Kampf hineintreibt, über dessen Ausgang er nach freier Bestimmung selbst zu entscheiden hat. Während daher in der alten Tragödie der Kampf meist ein bloß äußerlicher, ein Kampf des Helden mit einer übermenschlichen — göttlichen oder fatalistischen — Gewalt ist: stellt er sich in der neueren vorzugsweise als ein innerer dar, den die positive und negative, d. i. die göttliche und dämonische, die sittliche und unsittliche Natur des Menschen mit einander führen. Daher ist die Schuld, die mit einem solchen Kampfe nothwendig verbunden ist, beim griechischen Helden eine objective, beim christlichen eine subjective, bei jenem eine unbewußte, bei diesem eine bewußte. Nach griechischer Vorstellungsweise hat der Held in Beziehung auf sich Recht; aber er versündigt sich am Absoluten und dafür muß er büßen; nach christlicher Ansicht kann sich der Mensch gar nicht direct am Absoluten vergehen, weil dieses ewig unantastbar über ihm steht; aber indem er es intendirt, versündigt er sich an sich, d. i. an dem göttlichen Theile seiner selbst, und für diese indirecte Versündigung am Absoluten muß er leiden. In der antiken Tragödie geht daher der ganze Held unter durch ein Aeußeres; in der modernen nur der halbe durch die feindliche Zerspaltung seines Inneren, und zwar nur derjenige halbe, der von Anfang an nichts war, sich aber in seiner Concretion mit der positiven Hälfte den Schein eines Ganzen anzumaßen wußte. Das Untergehen des christlichen Helden ist daher eigentlich nichts als ein Auseinandergehen seiner dualistischen Persönlichkeit, eine Auflösung des individuellen Bandes, durch welches zwei einander feindliche Prinzipien auf eine Zeitlang zusammengehalten wurden. So lange diese Auflösung noch im Werden begriffen ist, wird zwar das Ich zu immer größerer Extension auseinandergetrieben; aber es gestaltet sich zugleich seiner Intensität nach immer hohler und schemenartiger, bis es endlich, wenn sein positiver Theil völlig ins absulute Sein zurückgekehrt ist, gänzlich auseinanderfällt und somit aufhört, als Ich, als Individuum zu existiren. Mit dem Zerreißen dieses Bandes verliert aber nothwendig der negative Theil seinen Halt, seine bis dahin behauptete Schattenexistenz, und es bleibt mithin der positive Theil allein übrig, der sich in seiner Reinheit als Ingrediens des Absoluten und als Zeugniß für die Ewigkeit desselben darstellt. Diese Reduction der positiven Elemente in das absolute Sein, verbunden mit jener Zurückweisung des

Nichtigen in die Sphäre des Nichts ist mithin die höchste, unmittelbar aus der christlichen Gott- und Weltanschauung selbst hervorgehende Tendenz der modernen Tragödie und sie gewährt, wie schon oft gesagt, allein jenen versöhnenden Schluß, in welchem nicht allein das Absolute selbst, sondern auch die Welt der Erscheinungen als Abbild des Absoluten geklärt und redintegrirt erscheint und uns ein tröstlicher Blick in das siegreiche Walten einer göttlichen Weltregierung eröffnet wird. Je nach den Verhältnissen findet diese göttliche Weltregierung eine bald mehr ideale, bald mehr reale Darstellung. Während sie z. B. in „Macbeth" durch Malcolm und seinen Anhang, in „Lear" durch Albanien, Edgar, Kent u. s. w., in „Romeo und Julie" durch den Fürsten, in „Richhard III." durch Richmond eine sinnlich und bestimmt hervortretende Repräsentation erhält, erscheint sie in „Hamlet" und „Othello" fast nur als über dem Ganzen schwebend oder wird wenigstens hier in Ludovico, der die Bestrafung Jago's betreibt, und dort in Fortinbras, der am Schluß als frische, restituirende Kraft in die zerrütteten Verhältnisse eintritt, nur andeutungsweise vertreten. Verdient auch die besondere Vertretung um der größeren Anschaulichkeit willen den Vorzug, so muß doch auch die allgemeine als hinreichend anerkannt werden, sobald sie im Stande ist, uns zu überzeugen, daß das göttliche Princip nicht bloß in der sinnlichen Sphäre der Erscheinungen zur Realität gelangen könne. Stellt uns hingegen die Tragödie gar Niemanden hin, an den wir uns als an einen positiven Repräsentanten der Gottheit anklammern können und vertröstet sie uns ganz und gar auf eine jenseit unseres Daseins liegende Welt: so vermag sie keine volle Befriedigung zu gewähren: denn sie stellt alsdann das Absolute als etwas Fremdartiges, uns und die Welt nicht mit Umschließendes oder wenigstens nur mit negirender Thätigkeit Durchdringendes dar. In diesem Falle erhebt sie sich nur halb über die antike Tragödie, weil sie die Gottheit zwar an sich christlich faßt, aber die Erscheinungswelt nicht damit in Einklang zu bringen vermag und auf sie stets mit unbefriedigtem Blicke, wie auf etwas durch und durch Unvollkommenes, weit hinter der Idee Zurückbleibendes hinabschaut. Diese idealistische, nur halb-christliche Weltanschauung — welche freilich von denen, die im Christenthume einen abstrusen Spiritualismus, eine absolute Negation alles Sinnlichen sehen, gerade für die ächtchristliche gehalten wird, waltet besonders in den Tragödien Schiller's, während Göthe hier wie überall die Welt als ein Werk Gottes darstellt, das seinem Meister Ehre macht und das auch in denjenigen Erscheinungen, die dem beschränkten Auge unvollkommen dünken, die Alles durchdringende Weisheit des schaffenden Princips documentirt. Am evidentesten hat er diese Weltanschauung, die, wie seine übrige Poesie, so auch seine Tragik durchdringt, in „Faust" an den Tag gelegt, wie denn in dieser Tragödie überhaupt die wesentlichen Elemente der modernen Tragödie und des Tragischen in höchster Potenz am deutlichsten zur Anschauung kommen. Wir finden dort zunächst die Gottheit selbst als rein-positives, absolutes Princip auf der einen, sodann Mephistopheles als rein-negatives Moment auf der anderen Seite; Faust aber, der eigentliche Held,

steht in der Mitte als das dualistische Product jener beiden Factoren, als der individuelle Inbegriff der beiden sich widerstrebenden Potenzen, die in ihm mit einander in Conflict gerathen, ihn wechselsweise mit sich fortzureißen suchen und endlich, das individuelle Band zersprengend, jeder das von ihm nehmen, was jedem von beiden gebührt, nämlich Mephistopheles seinen negativen Theil, seine zerfallende Scheinexistenz, die Gottheit aber sein Unsterbliches, sein ewig Strebendes, kurz Dasjenige, was von Anfang an sein ächtes Sein, der rein-positive Gehalt in ihm war. Diese Auflösung des tragischen Helden wirkt zugleich tief erschütternd und höchst erhebend. Erschütternd, weil wir daraus erkennen, daß wir als Einzelerscheinung, so groß wir immer sein mögen, doch nur ein partikuläres Dasein haben, gewoben aus dem Aufzug und Einschlag der Position und Negation und daß wir wenigstens in dieser dualistischen Existenz an das Absolute noch nicht anzureichen vermögen; erhebend aber, weil uns zugleich daraus gewiß wird, daß das, was von uns zu Grunde geht, nur das von Uranfang an Nichtige ist, daß dagegen das Positive in uns, das beharrlich dem Absoluten Nachstrebende, doch endlich durch die Macht der Alles verbindenden Liebe mit dem Absoluten vereinigt wird und hier zum reinen, geklärten Dasein gelangt, daß mithin auch unser Streben in dieser sinnlichen Welt, wie es auch von Irrthum und Wahn durchdrungen sei, kein schlechthin vergebliches, sondern im Gegentheil ein mit Sicherheit zum höchsten und herrlichsten Ziele führendes ist, ja daß das negative Prinzip selbst als nothwendiges Moment unseres einstweiligen Daseins selbst nur Mittel zum Zweck, selbst dem Absoluten dienstbar ist, und daß mithin auch die Erscheinungswelt, in ihrem Gesammtleben und vom absoluten Standpunkte betrachtet, nicht als ein Unvollkommenes, sondern als ein Vollkommenes gedacht werden muß.

Eine höhere Darstellung des Absoluten als diese im Faust und mit mehr oder minder Erfolg in der gesammten modernen Tragik erstrebte, kann die Tragödie nicht geben, weil überhaupt das Absolute nicht vollkommener gefaßt werden kann. Auf dieser Stufe erfüllt das Tragische ganz Das, was es seinem Begriffe nach erfüllen soll, und die Analysis des Tragischen in seiner Allgemeinheit hat daher hiemit ihren Abschluß erreicht, so daß wir nun zur Betrachtung der verschiedenen Modificationen, deren das Tragische fähig ist, übergehen können.

B. Von den Modificationen des Tragischen.

§. 353.

Faßt man das Tragische im weiteren Sinne, d. h. stellt man es nur dem Rein-Schönen und Komischen gegenüber, so gliedert es sich, wie wir § 120 gesehen haben, nach den allgemeinen Kategorien in die drei Modificationen des Humoristischen, des Eigentlich-Tragischen und des Erhabenen; es fallen also das Erhabene und das Humoristische mit in sein Gebiet, so jedoch, daß jenes zugleich dem Rein-Schönen, dieses zugleich dem Komischen angehört. Betrachtet man es hingegen, wie hier geschieht, im engern Sinne,

so zerfällt es, wie § 127 angedeutet ist, nach denselben Kategorien in das Rührende, das Pathetische und das Dämonische. Diese Modificationen lassen sich daher in Kurzem folgendermaaßen bestimmen:

1) das Rührende ist das Tragische für Anderes;
2) das Pathetische ist das Tragische für sich;
3) das Dämonische ist das Tragische für das Absolute,

und hieraus müssen sich alle näheren Bestimmungen als einfache Consequenzen ergeben. Dies nachzuweisen, ist unsere nächste Aufgabe.

1. Vom Rührenden.

§. 354.

Rührend ist, was tragisch ist für Anderes, d. h. was sich infolge einer Mischung vollkommener und unvollkommener Qualitäten aus seiner Besonderheit ins Allgemeine auflöst mit besonderer Beziehung auf ein mit ihm in Correlation stehendes Anderes, was also seine Besonderheit aufgiebt und dem Allgemeinen hingiebt, nicht um des Allgemeinen als solchen willen — denn hiedurch würde es erhaben werden — noch auch weil es im directen Conflict mit dem Allgemeinen von diesem dazu gezwungen würde — denn in diesem Falle ist es das Tragische für sich oder das Pathetische, Ergreifende — sondern weil es im Allgemeinen auch das Andere, von dem es sich sonst getrennt fühlt, wiederfindet, weil ihm das Allgemeine als das alle Gegensätze, Unterschiede und Entzweiungen Vereinigende und Versöhnende erscheint. Durch diese Beziehung auf das Andere hin nimmt das Rührende im Gebiet des Tragischen eine ähnliche Stelle ein, wie das Gefällige im Rein-Schönen, wie das Possierliche im Komischen. Daher verbindet sich mit dem Rührenden einerseits die Vorstellung des Kleinen, andererseits die des Reizenden, natürlich nur in demjenigen Maaße, als es der Begriff des Tragischen überhaupt zuläßt. Daher erscheint das rührende Object uns nur klein im Vergleich mit dem anderen Tragischen und im Vergleich mit der unwiderstehlichen Gewalt des Allgemeinen, unter der es leidet, groß aber in der rein-passiven Kraft, die es trotz seiner Kleinheit jener Gewalt gegenüberstellt, und in der Beharrlichkeit, mit der es dieselbe so lange als möglich festhält, ohne sich durch die Aussicht auf ein Unterliegen schrecken und zu einem vergeblichen, activen Widerstreben fortreißen zu lassen; groß auch darin, daß es die Hingebung, ja Freudigkeit, mit der es sich zuletzt in das Allgemeine auflöst, nicht um seiner selbst willen, sondern im Hinblick auf ein Anderes, ja ein ihm Feindliches, an den Tag legt. Daher manifestirt sich das Rührende besonders an solchen Objecten, von denen wir nach ihrer physischen Beschaffenheit keinen stärkeren, keinen activen Widerstand erwarten können z. B. an Kindern, Frauen, Kranken, Greisen u. s. w. oder in solchen Sphären, in welchen die ursprüngliche Kraft durch die Wucht der äußeren Verhältnisse unterdrückt und niedergehalten ist, z. B. in den Kreisen der Armuth, in den Schranken einer untergeordneten Dienststellung, in den klein-bürgerlichen Lebensbeziehungen u. s. w., und daher finden wir endlich hauptsächlich Versöhnungsscenen d. h. die Auflösung solcher Conflicte rührend,

in welchen die Kluft zwischen den beiden streitenden Theilen selbst von Vornherein eine nicht allzugroße ist, in welchem vielmehr beide Theile im Grunde Eins sind und diese Einheit nur nicht erkennen, mithin als in einem bloßen Mißverständnisse begriffen erscheinen: denn wenn nun endlich dieses Mißverständniß überwunden wird, wenn jeder der beiden Theile seine im Conflict zur Unvollkommenheit ausartende Vollkommenheit, d. h. die zur Hartnäckigkeit sich steigernde Festigkeit, aufgiebt und sich dem ihre Einheit wiederherstellenden Versöhnungsacte hingiebt: dann erscheint uns dies als eine Auflösung des Besonderen in das Allgemeine um des Anderen willen und übt eben hiedurch eine rührende, d. h. uns in gewissem Grade mit auflösende Wirkung auf uns aus.

§. 355.

So darf auch der Reiz, der im Rührenden liegt, über die Gränze des Tragischen nicht hinausgehen, d. h. er darf nicht unmittelbar uns selbst afficiren, nicht um unseretwillen da zu sein scheinen, sondern er muß zunächst bloß auf ein Anderes wirken und wir müssen nur in und mit diesem Anderen ihn mitempfinden. Die Affection darf daher auch keine besonders starke, sondern eben nur eine Berührung sein, jedoch eine solche Berührung, die sich von der Oberfläche leicht und unmerklich in die Tiefe des Innern fortpflanzt und dieses dergestalt in Bewegung setzt, daß es zufolge dieser Bewegung sich in ähnlicher Weise auflösen zu wollen scheint, wie das rührende Object selbst, diese in Thränen sich ausdrückende Bewegung jedoch bald wieder überwindet, ja wohl schon inmitten derselben sich über dieselbe zu erheben und diese Erhebung durch ein Lächeln unter Thränen auszudrücken sucht. Daher finden wir nur das Leiden solcher Objecte rührend, die zu uns nicht in allernächster, unmittelbarster Beziehung stehen. So kann z. B. das Leiden eines Kindes im Todeskampf zwar einem fernerstehenden Freunde der Aeltern, aber nicht den Aeltern selbst als rührend erscheinen: denn der Schmerz dieser ist kein bloßes Mitempfinden, sondern ein Selbstempfinden, er ist für sie ein schlechthin realer, kein reflectirter, kein idealisirter, und er fällt mithin als solcher gar nicht in das Gebiet des Schönen. Erst wenn die Eltern diesen realen Schmerz überwunden haben, wenn ihnen das leidende Object ferner gerückt ist, wenn sie sich dasselbe wirklich zu einem Objecte ihrer Vorstellung gemacht, es gleichsam von sich losgerissen haben, kann dasselbe auch ihnen als rührend erscheinen. Daher kommt es, daß im ersten, unmittelbaren Schmerz das Auge trocken bleibt und daß die Thräne sich erst dann einzufinden pflegt, wenn die Reflexion eintritt, wenn der verlorene Gegenstand nicht mehr als ein Theil des Subjects, sondern als ein wirkliches Object, als ein Anderes für Anderes betrachtet wird.

§. 356.

In dieser bloß indirecten Beziehung zwischen dem rührenden Object und dem gerührten Subject liegt das dem Schönen überhaupt inwohnende Scheinhafte und Illusorische der Rührung, welches sich leicht bis zum Falschen, zum Lügenhaften steigert, dann aber aufhört schön zu sein. Auch beruht

hierauf die nahe Verwandtschaft des Rührenden mit dem Humoristischen, dessen nächster Nachbar im Kreise des Schönen es ist, ja sein nicht selten vorkommendes Zurückschnappen ins wirklich Komische, welches regelmäßig dann erfolgt, wenn sich das gerührte Subject die in der Rührung liegende Illusion zum Bewußtsein bringt und diese Illusion als einen bloß momentanen, sofort zu überwindenden Choc betrachtet. Erklärt es sich hieraus, warum sich kräftige Naturen der Rührung leicht schämen, schwächliche hingegen sich ihr gern hingeben, so wird daraus zugleich klar, warum das Rührende in der Regel ein großes Publikum hat und namentlich von den Frauen der tiefer greifenden Tragik vorgezogen wird; denn die Menge ist nun einmal so, daß ihr „der Jammer, wenn er nur naß ist, gefällt.“ Die gemeine Rührung ist daher auch nicht gerade schwer künstlich zu erzeugen: denn die Objecte dazu können aus jedem Privat- und Familienleben genommen werden und sie wirken um so leichter, als sie für Jeden verständlich sind, und als sich das Subject, um an ihm Interesse zu nehmen, nicht über das gewöhnliche Niveau des Daseins zu erheben braucht. Die ausdrücklich auf Rührung berechneten Stücke bewegen sich daher meistentheils in der Sphäre dessen, was „recht populär, häuslich und bürgerlich“ ist und gehören somit der Gattung des sogenannten bürgerlichen Drama's an, dessen Effect nicht selten auf der Anwendung ziemlich wohlfeiler Mittel beruht.

§. 357.

Hiemit soll jedoch dem ästhetischen Werthe des Rührenden überhaupt nicht nahegetreten werden: denn wo es uns in reiner, unverfälschter Natur oder in gediegener, künstlerischer Darstellung entgegentritt: da steht es in keiner Beziehung hinter den übrigen Modificationen des Schönen zurück. Es läßt uns fast mehr als all die anderen tiefeindringende Blicke in die feineren Erregungen und Bewegungen des inneren Seelenlebens und der rein-menschlichen Verhältnisse thun, es macht uns den Unterschied des Großen und Kleinen vergessen und bringt uns zum Bewußtsein, daß die Alles durchdringende, Alles in sich auflösende Gewalt des Absoluten ebensowohl im Kleinsten, wie im Größten, im scheinbar Gewöhnlichen, wie im Außerordentlichen, im schamhaft sich Verbergenden, wie im stolz Hervorglänzenden thätig ist, und daß sie sich nicht minder in einem gelinden, die Eisrinde des Herzens schmelzenden Frühlingshauch, als in einem Erd' und Himmel aus den Fugen reißenden Wintersturm zu erkennen giebt. Wenn daher die auf Rührung abzweckenden Darstellungen der Kunst nicht selten den besseren Geschmack beleidigen, so liegt der Grund hievon nicht im Wesen des Rührenden selbst, sondern in der falschen Behandlung und namentlich in einer allzugeflissentlichen, allzuweitgetriebenen Ausspinnung desselben. Gerade weil sich das Rührende mehr oder minder im Gebiete des Kleinen und Feinen bewegt, darf sich auch die Darstellung desselben nicht ins Weite und Breite verlieren, sie muß mehr andeutend als ausführend verfahren und in scheinbar unbedeutende Züge eine tiefe Bedeutung hineinzulegen wissen. Ueberall, wo das Rührende so gehandhabt wird, wird seine Wirkung eine ächt ästhe-

tische sein. Wer empfindet z. B. nicht am Schluß der Göthe'schen „Iphigenie“ über die Aussöhnung des zwischen Iphigenie und Thoas entstandenen Conflicts eine ächte und tiefe Wehmuth, gerade deßhalb, weil sie fast gar keine Worte von sich macht? Wer fühlt nicht am Schlusse des Tasso, wo die beiden bis dahin sich verkennenden Elemente endlich einander als Eins empfinden, aus demselben Grunde dasselbe? Für wen ist nicht der Schmerz der Königstochter in Schiller's „Taucher“ über den Untergang des kühnen Jünglings gerade darum um so rührender, weil ihn der Dichter durch nichts weiter, als durch die einfachen, aber Alles sagenden Worte: „Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick“ angedeutet hat? — Allerdings kann das Rührende, wie z. B. in Göthe's „Geschwistern“, in Tieck's „Accorombona“ 2c., auch weiter ausgesponnen werden; aber immer wird eine gewisse Sparsamkeit in der Anwendung der Mittel nöthig sein, wenn der Effect dem feineren Geschmack entsprechen soll. Werden hingegen alle möglichen Thränenpumpen in Bewegung gesetzt und artet die Rührung in jene larmoyante Manier aus, mit der man einem Leineweber so und so viel Seelen aus dem Leibe haspeln kann: dann vermag sie nur eine erschlaffende, ekelerregende, belustigende Wirkung auszuüben. Aus dem Grunde, daß das Erweichende nicht auf die Dauer, sondern nur vorübergehend wohlthätig wirkt, erscheint es auch unzweckmäßig, das Rührende zum Grundton einer ganzen, und namentlich einer längeren Dichtung zu machen; dagegen ist es recht eigentlich an seinem Platze, wo es gilt, die erschütternden Partien einer Tragödie durch mildere Momente abzulösen, oder wo es sich darum handelt, die Leiden und den Untergang von Nebenpersonen zu schildern, die weniger durch ihre eigene Schuld, als durch ihre Treue und Anhänglichkeit an eine der streitenden Parteien in die tragische Katastrophe verwickelt werden: denn deren eigentliches Wesen besteht ja eben darin, daß sie nur für Andere tragisch sind, also auf das Genaueste dem oben aufgestellten Begriffe des Rührenden entsprechen.

2. Vom Pathetischen oder Rein-Tragischen.

§. 358.

Pathetisch oder rein-tragisch ist, was sich als tragisch darstellt für sich selbst, d. h. was sich im Bewußtsein seiner Vollkommenheit und Ueberlegenheit über das mit ihm in Beziehung stehende Andere zu einem solchen Grade von Selbstgefühl erhebt, daß es lieber in Leiden und Kämpfen zu Grunde geht und der vernichtenden Macht des Absoluten verfällt, als daß es einem Andern wiche oder einem Andern sich unterordnete, selbst wenn dieses Andere das Absolute sein sollte. Das rein-tragische Object kämpft daher nicht offensiv gegen das Absolute, sondern nur defensiv um seiner selbst willen; es will das Absolute nicht stürzen, sondern sich ihm nur nicht beugen, sich lieber von ihm vernichten lassen, als ihm dienen. Um dieses Selbstgefühls willen nimmt das Rein-Tragische im Gebiete des Tragischen dieselbe Stelle ein, wie das Edle im Gebiete des Rein-Schönen. Daher

besteht die erste und ursprüngliche Tendenz des rein=tragischen Helden nur darin, sich scharf und entschieden von jedem Anderen, Fremdartigen abzugränzen. Er will mithin den Anderen nicht gerade etwas entziehen, aber er will ihnen auch nichts lassen oder einräumen, was nach seiner Meinung ihm gehören sollte. Weil er nun aber zufolge seines maaßlosen Selbstgefühls auch Vieles von Dem als ihm gehörig oder ihm gebührend betrachtet, was ihm nicht zukommt: so schließt von Vornherein seine Selbstbegränzung eine Selbstüberhebung, eine Verletzung fremder Gränzen in sich; denn er vermag es nicht zu ertragen, irgend ein Gut, worauf er ein Recht, einen Anspruch zu haben glaubt, in fremden Händen zu sehen, es ergreift ihn der leidenschaftliche Drang, es dem Andern zu entreißen, und dieser kommt nicht eher zur Ruhe, als bis die That geschehen, bis seinem Egoismus Genüge gethan ist. Hat er aber, was er wollte, erreicht, so will er es sich auch erhalten und vertheidigen, nicht bloß gegen das Andere, dem er es entrissen, sondern auch gegen das Absolute, welches, weil es keine Ungebühr, keinen Frevel in seinem Innern dulden darf, für das Andere in die Schranken tritt. Sein erst offensiver Kampf gegen das Andere verwandelt sich daher nun für ihn in einen defensiven Kampf gegen das Absolute, mag sich dasselbe als innere oder äußere Nemesis, als die Furie innerer Gewissensbisse oder als die unwiderstehliche Gewalt eines von Außen kommenden Strafgerichts ihm gegenüberstellen; und er läßt auch von diesem Kampfe in blindfortstürzender Leidenschaftlichkeit nicht eher ab, als bis er muß, d. h. bis er um seiner selbst willen sich selbst aufgerieben und durch Rückfall in den Schooß des Allgemeinen seinen Abfall von demselben gesühnt hat.

§. 359.

Sofern die Tendenz des rein=tragischen Charakters mitten in seiner Selbstüberhebung eigentlich nur auf eine Selbstbegränzung ausgeht, erscheint die unvollkommene Seite seines Wesens, aus der seine Schuld, sein Frevel hervorgeht, zunächst als eine Selbstverblendung und späterhin, wenn der Frevel geschehen ist und aus seinem eigenen Innern um Rache schreit, als Selbstbetäubung. Es stellt sich daher auch sein Kampf nicht bloß als ein Kampf gegen das Andere und gegen das Absolute, sondern zugleich als ein Kampf gegen sich selbst dar; er erscheint daher durchweg nicht bloß als ein Frevelnder, sondern auch als ein durch sich selbst Leidender. Um deßwillen empfinden wir über seine Schuld nicht bloß im Sinne des Andern und des Absoluten Entrüstung, sondern auch im Hinblick auf ihn selbst jenes tiefere, wirklich mit ihm leidende und von Bewunderung durchdrungene Mitleiden, um deßwillen wir das Rein=Tragische auch das Pathetische, das vom Pathos Ergriffene und darum sympathetisch Ergreifende nennen. Wir fühlen, daß die Vollkommenheit seines Wesens auch uns verblenden, auch in uns zum Uebermuth, zur Hybris umschlagen könnte; wir können uns daher nicht über den also Handelnden und Leidenden erheben, sondern fühlen uns von derselben Gewalt, die ihn gepackt, mit ergriffen. Wir schaudern zwar über sein Handeln und zittern dabei für das

Absolute, aber wir schaudern auch über sein Leiden und zittern für ihn selbst. Wir wünschen zuletzt seinen Untergang, aber nicht bloß um das Allgemeine von ihm, sondern auch um ihn von seinen Leiden, vom unvollkommenen Theil seines Wesens erlöst zu sehen. Wir fassen daher seinen Untergang auch nicht als eine bloße Bestrafung und Züchtigung, sondern vielmehr in höherem Sinne als eine Sühne und Reinigung (§. 349) auf. Insofern hat das Ende des pathetischen Conflicts etwas Aehnliches mit dem Ende des bloß rührenden Zerwürfnisses: denn auch dieses stellt sich, wie wir sahen, in der Regel als eine Aussöhnung dar. Aber beim Rührenden ist die Aussöhnung eine gegenseitige, eine Aussöhnung des Einen mit dem Andern und sie beruht auf einer Auflösung und Verschmelzung beider Theile; aber beim Pathetischen ist sie eine einseitige, eine Aussöhnung des tragischen Objects mit sich selbst, und sie beruht auf einer Selbstvernichtung bloß des einen Theils und auf einer Aufhebung desselben in das Absolute. Dort ist sie daher eine Versöhnung, hier eine Sühnung, dort eine Mischung durch Verbindung des Einseitigen mit einem ihm zur Ergänzung dienenden Befreundeten; hier eine Läuterung durch Ausscheidung eines die ursprüngliche Reinheit trübenden Feindlichen.

§. 360.

Die Verwandtschaft des Pathetischen mit dem Edlen zeigt sich auch noch darin, daß es, wie dieses, den Qualitäten der Größe und des Reizes nur ein mittleres Maaß gestattet, natürlich nur in demjenigen Sinne, wie es die Natur des Tragischen mit sich bringt, also nicht ein absolut-, sondern nur relativ-mittleres Maaß, d. h. ein Maaß, welches selbst beim Ueberschreiten des Maaßes nicht über ein gewisses Maaß hinausgeht. Das Pathetische besitzt daher stets eine Größe, die über die des Formell-Schönen hinausragt, es fällt also in das Erhabene; aber sein Hinüberragen ins Unendliche ist weder so schrankenlos wie beim Dämonischen, noch so beschränkt wie beim Rührenden. Seine Größe trägt mithin den Charakter des Außerordentlichen, Staunenerregenden, Heroischen; aber nicht des Ungeheuerlichen, Grausenerweckenden und Uebermenschlichen. Und so liegt auch die Stärke seines Reizes zwischen der des Rührenden und Dämonischen in der Mitte; es räumt ihm nicht soviel Gewalt ein wie jenes, aber entkleidet sich seiner auch nicht in dem Grade wie dieses. Es achtet zwar das Andere als solches nicht, aber es bedarf seiner zur Kräftigung seiner selbst; daher übt es eine gewisse Anziehungskraft aus, aber mit selbstsüchtiger Tendenz; es reizt nur, um Mitkämpfer zu erhalten.

Durch seinen mitten in den Extravaganzen noch maaßhaltenden, die Form nie bis zum Häßlichen verzerrenden Charakter deutet es auf einen aristokratischen Ursprung hin. Und wirklich gehen die tragischen Charaktere dieser Gattung in der Regel aus den höheren, bevorzugten Regionen hervor, indem sich eben aus dem Bewußtsein der angeborenen Größe das sich selbst überhebende Selbstbewußtsein entwickelt. Ehrgeiz, Herrschsucht, Eroberungssucht, maaßlose Genußsucht sind daher die am häufigsten vorkommenden

Eigenschaften der rein tragischen Persönlichkeiten und in die daraus entstehenden Conflicte werden in der Regel ganze Völker und Staaten mithineingerissen, wodurch die tragische Wirkung noch gewaltiger wird. Doch kann sich der pathetische Charakter auch aus angeborenen oder selbst errungenen Vorzügen anderer Art entwickeln, z. B. aus einem Uebermaaß physischer Kraft, persönlichen Muthes, überwiegender Genialität u. s. w.; doch wird die Sphäre, in welcher derselbe handelt und leidet, nie eine wirklich niedrige oder ganz gewöhnliche sein dürfen.

Aus demselben Grunde darf auch die Art und Weise, in welcher der tragische Held dieser Art fällt, keine irgendwie entehrende sein; die irdische Macht, welche ihn vernichtet, muß sich uns wirklich als ein Werkzeug in den Händen des Absoluten, als die Vertreterin einer die Welt beherrschenden sittlichen Weltordnung darstellen. Wird dieser Bedingung nicht genügt, erscheint die Gewalt, welche ihn stürzt, als kleinlich, als bloß durch Schlauheit oder Zufall siegend, als selbst frevelhaft, grausam und in keiner Hinsicht zum Triumph berechtigt, so wirkt der Schluß der Tragödie rein vernichtend oder empörend, wir haben nichts, woran wir uns trösten und aufrichten können, und statt dem „großen gigantischen Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", fühlen wir uns dem Spiel eines blinden Ungefährs oder dem tückischen Schalten und Walten einer rohen Willkühr preisgegeben. Dagegen erhöht es die befriedigende Wirkung des Schlusses, wenn der Held in ähnlicher Weise fällt, in welcher er frevelte, z. B. wenn Hamlet, dessen Schuld eben darin besteht, daß er im Gefühle seiner geistigen und sittlichen Ueberlegenheit mit der ganzen ihn umgebenden Welt ein tolles Spiel treiben zu dürfen glaubte, gerade inmitten eines bloßen Spieles, gleichzeitig erliegt und siegt, oder wenn der durch Nichts zu befriedigende Sinn Faust's an dem errungenen Besitz der die Zufriedenheit in sich bergenden Hütte zu Grunde geht.

3. Vom Dämonischen.

§. 361.

Dämonisch ist, was sich als tragisch darstellt für das Absolute, d. h. was sich im Gefühl seiner Ueberkraft unmittelbar mit dem Absoluten selbst in einen Kampf einläßt und zwar mit der entschiedenen Tendenz, das Absolute zu stürzen und sich selbst an dessen Stelle zu setzen, in diesem Kampfe aber untergeht und dadurch zwar einerseits für das Absolute zu einem Gegenstande der göttlichen Traurigkeit wird, weil das Absolute in ihm und mit ihm nur einen Theil seiner Selbst vernichtet, andererseits aber durch seinen Untergang zugleich zur Verherrlichung und zum Triumph des Absoluten beiträgt. Die Vollkommenheit des Dämonischen besteht darin, daß es in seinem Ursprunge göttlicher, übermenschlicher Natur und daß ihm vermöge dieser Natur eine übernatürliche Gewalt über die Welt und ihre Schicksale gegeben ist; seine Unvollkommenheit aber hat darin seinen Grund, daß es seine Gewalt gegen den Urquell richtet, woraus sie fließt, daß es sie

nur zum Verneinen und Zerstören anwendet und endlich als absolute Negation auch sich selbst negiren muß. Das Dämonische in seiner höchsten Ausbildung ist das Diabolische, Satanische. Es weiß als solches von keiner Selbstbegränzung mehr, das Reich seiner angestrebten oder angemaßten Herrschaft ist so unendlich wie das des Absoluten, aber ein leeres, chaotisches, form- und stoffloses, ein Reich der Lüge, des betrügerischen Scheins, der arglistigen Bosheit. Es existirt als solches außer unserer unmittelbaren Wahrnehmung, aber es beherrscht um so gewaltiger die Anschauungswelt unserer Phantasie und wir glauben die Wirkungen seiner Gewalt in den verheerenden, zerstörenden Naturereignissen, in Stürmen, Erdbeben, Ueberschwemmungen, Feuersbrünsten, pestilenzialischen Seuchen, so wie in den finsteren Regungen des Menschenherzens, in den schleichenden Giften der Arglist und Bosheit, in den rohen Acten der Gewaltthätigkeit, in den Wuthausbrüchen der Leidenschaft und Verzweiflung zu spüren. Um dieser seiner in allen Lebenssphären sich kundgebenden Macht willen muß es dem menschlichen Geist nothwendig als ein Gewaltiges, Großes, ja in gewissem Sinne Erhabenes erscheinen; diese Erhabenheit könnte aber keinen erhebenden und ästhetischen Eindruck machen, wenn sie nicht im Kampfe gegen das Absolute als eine nichtige erschiene und wenn sich nicht in ihrer Vernichtung der Sieg des Göttlichen und Vollkommenen darstellte, dergestalt, daß sie sich zuletzt immer als ein Theil jener Kraft erweist, die stets das Böse will und stets das Gute schafft oder als das Nichts, in welchem Faust das All zu finden hofft.

§. 362.

Das Reich des Dämonischen ist von der Phantasie aller Völker mit besonderer Vorliebe ausgemalt worden. Wir finden es bei den Griechen theils in den Personificationen übermächtiger Naturgewalten, den himmelsstürmenden Titanen, Giganten, Hekatoncheiren 2c., theils in den Schreckensgestalten der Unterwelt, den Furien, Gorgonen, Harpyen, Gräen 2c. wieder. Noch üppiger und reicher ausgebildet erscheint es in den Mythen und Sagen des Orients und des Nordens, in den Gestalten des Schiva und seiner Gattin Kali, des Ahriman und der Dews, des Satan und Belzebub, in den Phantasiegebilden der Riesen, Hexen, Zauberer, Drachen, Kobolde, Vampyre, Gespenster u. s. w.; und was der Volksglaube geschaffen, ist von der Kunst und Poesie aller Nationen und Zeiten reichlich ausgebeutet und in zum Theil höchst großartigen Dichtungen — ich erinnere nur an Dante's Göttliche Komödie, Shakspeare's Macbeth und Hamlet, Milton's Verlorenes Paradies, Klopstock's Messias, Göthe's Faust, Byron's Manfred, Immermann's Merlin, Jordan's Demiurgos 2c. — in denen der Kampf des negativen mit dem positiven, des teuflichen mit dem göttlichen Princip entweder geradezu das Hauptthema oder wenigstens ein höchst wesentliches Element bildet, verarbeitet worden. Stellte sich uns der Schluß des tragischen Conflicts beim Rührenden als eine Versöhnung, beim Pathetischen als eine Sühnung dar, so erhält er hier den Charakter einer ewigen Verbannung, einer Zurückschleuderung der Negation in ihr Nichts, woran sich nothwendig

der Gedanke einer Wiederherstellung des Rein-Göttlichen, einer Weltbefreiung und Menschenerlösung anschließt. In und mit dem Schluß des dämonisch-tragischen Kampfes sind wir somit an die äußerste Gränze, gleichsam zum negativen Pol des Tragischen gelangt: denn stellt sich uns jener an den Untergang des Dämonischen sich anschließende Gedanke der Welterlösung in einer selbstständigen Handlung dar, so kann uns diese nicht mehr als eine tragische, sondern nur als eine rein-erhabene erscheinen, selbst dann, wenn das die Erlösung bewirkende Element unterliegt: denn in diesem Falle erscheint der Tod selbst nur als eine freiwillige Erhebung des Ewigen und Geistigen über das Vergängliche und Sinnliche, als eine Losreißung aus den Banden der Körperwelt; und wer, um dem Göttlichen den Sieg zu erringen, einem solchen Tode sich hingiebt und im Kampfe mit dem Ungöttlichen sein irdisches Theil opfert, steht ja in keiner Beziehung mit dem Absoluten in Widerspruch, sondern vielmehr im reinsten Einklange, er erweckt mithin die Idee der absoluten Vollkommenheit nicht indirect, sondern direct, nicht auf negativem, sondern auf positivem Wege, und sein ganzes Sein und Wesen entspricht somit nicht dem Begriff des Tragischen, sondern des Erhabenen. Hiemit soll nicht geleugnet werden, daß in solchen Conflicten ebenfalls etwas Tragisches liegt; aber das Tragische erscheint hier nur als zweites, als untergeordnetes Element, es zeigt den erhabenen Hauptcharakter nur in tragischer Umgebung, wodurch der Totaleindruck der Handlung nur schattirt, aber nicht wesentlich verändert werden kann. Der Opfertod Christi läßt daher nur die Welt der Juden im tragischen Lichte erscheinen, ist aber selbst eine durchaus erhabene Handlung; und dasselbe gilt, wenn auch in beschränkterem Maaße, von dem Märtyrertode eines Paulus und Petrus, eines Johannes Huß rc., sowie von dem Untergange Derer, die sich aus rein-sittlichen Motiven für ihr Vaterland opferten, wie Kodrus, Leonidas, Regulus, Arnold von Winkelried u. A. Nur in dem Falle erscheinen Charaktere dieser Art als tragisch, wenn sie, um jene Pflicht zu erfüllen, irgend eine andere, obwohl untergeordneter Pflicht verletzen müssen, z. B. wenn sich Coriolan, um sein Vaterland zu retten, treulos gegen die Volsker beweisen muß. In gewissem Grade wird dies allerdings bei jedem Opfertode der Fall sein, weil auch die Selbsterhaltung eine Pflicht ist und diese jedenfalls durch eine Selbstopferung verletzt wird; von ästhetischer Bedeutung ist aber eine derartige Pflichtverletzung nur dann, wenn die niedere Pflicht hinter der höheren nicht allzu weit zurücksteht, dergestalt, daß sich die Collision derselben im Helden der Handlung zu einem wirklichen Kampfe gestalten kann. Nur wenn dies der Fall ist, bildet der sich opfernde Held eine tragische, und zwar nach Umständen eine rührende oder pathetische Erscheinung.

B. Manifestationen des Tragischen.

§. 363.

Gewöhnlich ist vom Tragischen nur im Felde der dramatischen Poesie die Rede, und in der That ist dies der Boden, aus welchem es nicht nur

zuerst als solches hervorgesprossen ist, sondern sich auch zur vollkommensten Blüthe entfaltet hat, ja es ist das Gebiet, in welchem sein Begriff, sein inneres Wesen allein zu vollständiger Entwickelung gelangen kann. Trotzdem findet es sich, wenngleich in minder vollkommener, ja oft nur elementarer oder momentaner Erscheinungsweise, auch in den übrigen Sphären des Daseins und zwar nicht bloß im Gebiet der übrigen Künste oder im Gebiet des menschlichen Lebens, der Weltgeschichte und der Mythologie, aus welcher die dramatische Poesie ihre Stoffe zu entlehnen pflegt, sondern auch im Gebiete der Natur. Freilich kann von Manifestationen des Tragischen in der Natur nur insofern die Rede sein, als wir das Leben und Weben der Natur in geistiger Weise auffassen und ihr gewissermaßen menschliche Gedanken, Empfindungen und Bestrebungen unterlegen. Erwägt man aber, daß die Trennung von Geist und Natur überhaupt nur eine wissenschaftliche ist, daß sich im unmittelbaren, wirklichen Leben Geist und Natur überall auf das Innigste verbinden und gegenseitig durchdringen und daß der schöpferische Geist, aus welchem die Natur hervorgegangen, und der reflectirende Geist, der die Natur in sich zurücknimmt, im Grunde ein und derselbe Geist sind: so ist jene Auffassung keine schlechthin unberechtigte, ja sogar eine natürliche und wir dürfen sie daher nicht ganz unberücksichtigt lassen.

§. 364.

Da ein Object stets nur im Handeln als tragisch erscheint, so kann sich genau genommen, auch nur das Leben der Natur als tragisch darstellen. Sofern sich aber das Leben nicht bloß in seiner Entwickelung, sondern auch in seinen Wirkungen oder in einzelnen Momenten desselben zu documentiren vermag, kann auch schon den ruhig und plastisch sich darstellenden Naturerscheinungen ein tragischer Charakter beigelegt werden. Dahin gehören z. B. enge finstere Thäler mit himmelhoch anstrebenden, drohend überhängenden, Licht und Luft verscheuchenden Felsenwänden, schaurige Wälder, öde Wüstenstrecken, wild umherliegende, als Trümmer gewaltiger Revolutionen sich verrathende Steinmassen, vom Sturm zerrissene oder niedergeschmetterte Rieseneichen u. s. w. Noch tragischer freilich wirkt die Natur, wenn wir die zerstörenden Bewegungen in ihr unmittelbar verfolgen, sei es, daß wir sie nur mit dem Ohr als rein-akustische Erscheinungen, z. B. als Heulen des Sturms, als Brausen des Meeres, als Rasseln des Hagels, als Krachen des Donners 2c., oder zugleich mit dem Auge als sichtbare Körperbewegungen, z. B. als hochaufschäumende Meereswogen, als niederstürzende Bäume, als die Feuergarben und Lavaströme eines Vulkans, als ein Zusammenstürzen von Thürmen und Palästen beim Erdbeben beobachten. Fassen wir derartige Erscheinungen nur von Seiten ihrer zerstörenden, schreckenerregenden Wirkung auf, so geht ihnen allerdings ein wesentliches Moment des Tragischen, nämlich das versöhnende, erhebende Schlußmoment im Proceß desselben ab; verbinden wir aber damit den Gedanken, daß auch sie nur Ausflüsse der unwiderstehlichen Gotteskraft und als solche trotz den augenblicklichen Zerstörungen heil- und segenbringend sind, daß sie z. B. wie die

Stürme des scheidenden Winters die Vorboten des Frühlings sind, daß durch sie wie durch die Sündfluth oder durch die Zerstörung von Sodom und Gomorrha ein lasterhaftes Geschlecht vernichtet wird, daß sich in ihnen, wie im Erdbeben beim Kreuzestod Christi, welterschütternde Ereignisse, neue Aeren der Geschichte ankündigen: dann unterscheiden sie sich von tragischen Ereignissen im Gebiet der Menschenwelt eben durch weiter nichts als daß die in ihnen handelnden Potenzen keine wirklichen Personen mit sittlicher Willenskraft, sondern nur personificirt gedachte Naturkräfte sind. Daher hat denn auch die tragische Poesie die Schilderungen derartiger Naturereignisse stets in ihr Gebiet gezogen und zur Erhöhung ihrer tragischen Effecte benutzt. Ich gedenke hier außer den vielen Schilderungen von Stürmen, Erdbeben, Ueberschwemmungen, Feuersbrünsten 2c., die sich bei den epischen, lyrischen und dramatischen Dichtern finden, nur des Schlusses des Prometheus, wo der Held des Drama's ausruft:

„Schon bricht in der That, nicht mehr in dem Wort
Erdbeben herein,
Und der Donner in dumpf antwortendem Hall
Schreit laut, und es zuckt hellleuchtend hervor
Der geschlängelte Blitz,
Sturmwirbel zugleich aufrollen den Staub,
Und die Winde, so viel durchsausen die Luft,
Zieh'n feindlichen Hauchs
In einander, ein Bild der begonnenen Schlacht.
Und in nächtliches Graus stürzt Himmel und Meer!
Solch' Schreckensgericht schickt Zeus sichtbar,
Mich erfüllend mit Angst, auf mein Haupt herab.
O der Mutter verehrt Antlitz, o der Welt
Lichtspendenden Ball hinrollend Gefild,
Ihr schaut's, was ich dulde mit Unrecht!“

(Minkwitz.)

§. 365.

Noch näher scheinen dem Tragischen in dieser Beziehung die mikrokosmischen Erscheinungen der Natur, namentlich der Thierwelt zu stehen und wirklich legte die Phantasie manchen derselben, z. B. der Schlange, dem Krokodil, dem Leviathan, dem Löwen 2c., eine solche Bedeutung bei. Aber gerade weil sie sich bereits in und durch sich selbst als Individuen ankündigen und doch dem Begriff des Individuums nicht ganz entsprechen, kann die Einbildungskraft das ihnen Fehlende nicht so leicht wie bei den elementarischen Erscheinungen ergänzen; die Vergleichung mit dem Menschlichen liegt zu nahe und muß nothwendig zu ihren Ungunsten ausfallen. Nichtsdestoweniger ist die Masse des Stoffes, den die Poesie aus diesem Gebiete schöpfen kann, außerordentlich groß, und sie weiß in dieser Beziehung nicht nur die animalische, sondern auch die vegetabilische Welt, z. B. den unheimlichen Character der Giftpflanzen, des wuchernden Unkrauts, des dornigen Gestrüpps 2c., zur Steigerung tragischer Effecte auszubeuten.

§. 366.

Zur selbstständigen und vollkommenen Entfaltung gelangt jedoch, wie gesagt, das Tragische erst im Menschen und namentlich in der von ihm aus sich entwickelnden Weltgeschichte. Schon das einzelne, schlicht und gewöhnlich verlaufende Menschenleben hat von jeher zu einer tragischen Auffassung Anlaß gegeben. Der Mensch wird unter Schmerzen geboren und fährt unter Schmerzen in die Grube. Er geht auf wie eine Blume und fällt ab; er fliehet wie ein Schatten, und bleibet nicht. Sein Leben währet siebzig Jahre und wenn es hoch kommt, ist es Mühe und Arbeit gewesen. Und noch erschütternder stellt sich die Tragik im Leben der Völker und Nationen, die Entwickelungsgeschichte der ganzen Menschheit dar. Wie die Blätter der Bäume, so sind die Geschlechter der Menschen; des Einen Entstehen ist des Andern Vergehen. Mächtige Staaten tauchen auf und gehen unter; Throne erheben sich und stürzen zusammen; das Große schwindet dahin wie das Kleine, und das Ganze scheint nichts zu sein, als ein Getriebe zerstörender Getriebe, zerstörender Begierden und Leidenschaften, verheerender Kriege und Revolutionen. Und doch fließt aus alledem ein nicht minder unerschöpflicher Quell des Tröstenden und Erhebenden: denn es offenbart sich in Allem ein unermüdliches Ringen nach dem Höchsten und Göttlichen, ein sich immerfort verjüngender Trieb nach Vervollkommnung, ein rastloses Streben und Arbeiten, um ein vorschwebendes Ideal zu erreichen. Ob auch das Einzelne zu Grunde geht, das Ganze besteht in ewiger Jugend fort, und wenn auch die Bewegung zu Zeiten den Character des Rückschritts trägt, ein Blick auf die Totalität derselben zeigt unverkennbar, daß die Menschheit im Fortschritt begriffen ist, daß Cultur und Civilisation sich immer weiter ausbreiten, das Wissen sich erweitert, die Sitten sich läutern, die Kräfte mannigfacher und gewaltiger werden, kurz, daß der Mensch immer mehr Herr der Natur und der Erreichung des ihm vorschwebenden Zieles gewisser wird.

§. 367.

Freilich in der einzelnen Handlung, wie sich dieselbe im realen Verlauf der Geschichte darstellt, tritt dies nicht immer mit genügender Klarheit hervor, vielmehr verdunkelt sich in ihr das die Geschichte durchdringende göttliche Princip oft dergestalt, daß sie nur einen deprimirenden nicht einen erhebenden Eindruck zu machen im Stande ist. Dies ist aber nur eine Folge der von Vornherein von uns ausgesprochenen Thatsache, daß die Schönheit überhaupt in der realen Welt nicht in reinem, ungetrübtem Lichte zur Erscheinung kommt, daß sie vielmehr des tiefer schauenden Auges und der umgestaltenden Hand des künstlerischen Genius bedarf, um auch aus solchen Erscheinungen hervorzuleuchten, die ihrer nach der gewöhnlichen Anschauungsweise zu entbehren scheinen. Auch das Tragische in der Natur und im Leben bedarf daher nicht minder, als das Lächerliche, einer Verklärung durch die Kunst. Wie die Kunst dieses Bedürfniß befriedigt, in wie weit sich die einzelnen Künste an der Lösung dieser Aufgabe betheiligen und in wie fern

jede derselben zu einer Darstellung des Tragischen befähigt ist, werden wir weiter unten zum Gegenstand einer besonderen Erörterung machen.

Zweiter Abschnitt.

Von den Zwischenmodificationen des Schönen.

I. Ueber das Erhabene.

§. 368.

Das Erhabene, d. i. dasjenige Schöne, welches durch objective Vollkommenheit, namentlich durch seine Größe, die Idee der absoluten Vollkommenheit erweckt, ist von allen Modificationen des Schönen diejenige, welche sich am leichtesten als solche geltend zu machen pflegt. Selbst ein Gemüth, welches im höchsten Grade für ästhetische Eindrücke unempfänglich ist, welches Form und Anmuth, Komik und Tragik gleich indifferent lassen oder nur ein Wenig über seinen gewöhnlichen Zustand erheben, geräth außer sich und in die Empfindung des Unendlichen, Allumfassenden, Göttlichen hinein, sobald ihm ein Erhabenes vor die Anschauung tritt, z. B. ein in die Wolken sich verlierendes Gebirge, ein ins Unermeßliche sich ausbreitender Ocean, ein über sein Haupt hinrollender Donner. Der Grund hievon liegt einerseits in der Augenfälligkeit der erhabenen Objecte, andererseits in dem Verhältniß, welches zwischen dem Erhabenen und dem Schönen überhaupt Statt findet. Insofern nämlich eine einzelne Erscheinung nur dadurch zu einer schönen wird, daß sie die Idee der Allheit und mittelst dieser die Ideen der Einheit und Unendlichkeit in uns erweckt, kann keine Eigenschaft geeigneter sein, einer einzelnen Erscheinung den Schein der Allheit und hiedurch das Gepräge der Schönheit zu geben, als diejenige, vermöge welcher sie zum Absoluten in directer Beziehung steht, nämlich die Ausdehnung oder Größe. Das allumfassende Sein nämlich als Erscheinung, d. i. als Weltall, gedacht, läßt den Begriff der Unendlichkeit sogleich zur Vorstellung eines unendlichen Raumes und, mit Beziehung der Unendlichkeit auf die Einheit des denkenden Subjects, zur Vorstellung einer unendlichen Zeit concresciren. Raum und Zeit oder die unendliche Ausdehnuug gelten daher geradezu für das Allumfassende der Erscheinungswelt, und das Gemüth ist daher geneigt, die Erscheinungen zuerst in dieser ihm zunächst liegenden Anschauungsweise zu betrachten. Nimmt nun eine Erscheinung von dem allgemeinen Raume oder der gesammten Zeit nur einen solchen Theil ein, der uns für diese Erscheinung als der ihr angemessene erscheint, oder den wir mit Leichtigkeit zu überschauen vermögen, so macht sie natürlich von Seiten ihrer Ausdehnung keinen besonderen Eindruck auf uns, ja bringt die Vorstellung der Ausdehnung in uns vielleicht gar nicht zum Bewußtsein. Aber sobald sie dasjenige Maaß, welches wir an den ein-

zelnen Erscheinungen zu finden gewohnt sind, überragt und überschreitet, tritt sie zu uns in ein ganz anderes Verhältniß. Denn eben dies Ueberschreiten der gewohnten Schranken der Besonderheit kann, von quantitativer Seite betrachtet, nur als ein Hinausgehen ins Allgemeine, in den unbegränzten Raum oder in die unendliche Zeit hinein erscheinen. So wird denn durch die in's All sich verlierende Erscheinung auch das Gefühl in die Idee der Allheit oder Vollkommenheit hineingerissen, und weil im ästhetischen Gefühl überhaupt alle Distinctionen aufhören, so gelangt es auch nicht dazu, zu bemerken, daß der es auf solche Weise afficirende Gegenstand, trotz seiner ungewöhnlichen und außerordentlichen Ausdehnung, dennoch von Gränzen umschlossen ist und also nur durch eine relative Größe die Idee der absoluten Größe erweckt hat. Weil die Gränzen jenseit der gewohnten Gränzen im Unbegränzten liegen, hören sie für uns auf Gränzen zu sein, bis der zurückkehrende, durch das Gefühl sich durcharbeitende Verstand daran erinnert und uns aus der ästhetischen in die prosaische Stimmung, innerhalb welcher auch das Erhabene als solches verschwindet, zurückführt.

§. 369.

Wenn hieraus klar geworden ist, aus welchen Gründen der ästhetische Effect des Erhabenen ein so nahe liegender ist, daß selbst im rohesten Zustande das Gemüth davon ergriffen zu werden pflegt: so ist damit zugleich der Einwurf beseitigt, daß die quantitativen Verhältnisse nicht im Stande seien, eine Erscheinung zu einer schönen zu erheben, weil ja jede einzelne Erscheinung, auch wenn sie noch so groß sei, ihre Gränzen habe und daher hinter der Idee der Unendlichkeit zurückbleibe. Es ist namentlich Weiße, der sich gegen die Zurückführung der Erhabenheit auch die Größe der Erscheinungen erklärt. Trotzdem bringt er kein einziges Moment der Erhabenheit bei, das sich nicht aus der Größe entwickeln ließe, und zwar weit einfacher und folgerechter als aus der Irrationalität, die er als Basis der Erhabenheit annimmt. Diese Irrationalität, als dialectischer Gegensatz des Kanons der Schönheit, kann ja ebenso gut an einem Stückchen Zucker, an einem Läppchen Zeug, an einem Schnitzel Papier u. dgl. vorhanden sein, und Niemand wird deßhalb diese Gegenstände erhaben finden. Umgekehrt aber kann auch etwas, das uns durchaus nicht irrational erscheint, den Eindruck der Erhabenheit machen, z. B. ein in strengster Gesetzmäßigkeit construirter Dom, ein Obelisk, eine Pyramide. Wo aber ein Irrationales als Erhabenes wirkt, thut es dies nicht allein und vermöge seiner selbst, sondern nur, wenn es mit der Qualität der Größe verbunden ist, also gerade durch diejenige Eigenschaft, welche von Weiße als wesentliche Bedingung der Erhabenheit bestritten wird. Wenn er aber weiterhin den Kampf, in welchem die Schönheit der endlichen Erscheinungen mit der allgemeinen Schönheit des Universums begriffen ist, für das Erhabene erklärt, so geht er damit offenbar zu weit und weiß den Begriff des Tragischen nicht von dem des Erhabenen zu trennen. Allerdings liegt im Tragischen auch eine Erhabenheit, aber nur als Element, nicht als generischer Begriff; es sind neben

dieser Verwandtschaft auch wesentliche Unterschiede, die auch auf das Gefühl einen sehr verschiedenartigen Eindruck machen. Wenn ich mir den olympischen Zeus des Phidias vorstelle, empfinde ich ganz etwas Anderes, als wenn ich mir die Gruppe der Laokoon repräsentire. Jener ist mit dem Absoluten in meiner Empfindung Eins, dieser im Kampf; jener wirkt erhaben, dieser tragisch.

Außer Weiße haben auch noch andere Aesthetiker unter den Neueren, namentlich Vischer, das Erhabene und Tragische in eine Classe geworfen. So freilich, wie Vischer den Begriff des Erhabenen faßt, nämlich als „das Hinausragen der Idee über die Sinnlichkeit", konnte er das Tragische nicht wohl anders unterbringen. Aber eben diese Definition des Erhabenen selbst scheint mir sehr willkührlich und seiner Bestimmung des Schönen überhaupt nicht gemäß zu sein. Er erklärt nämlich nach Hegel das Schöne für das sinnliche Scheinen der Idee, und erklärt hiebei ausdrücklich, daß er darunter nicht die absolute Idee, sondern zunächst die besondere Idee der schönen Erscheinung verstanden wissen wolle. Angenommen auch, diese Bestimmung sei richtig, so würde trotzdem die Anwendung derselben auf das Erhabene eine unzuläßige sein. Denn unter der Idee ist doch jedenfalls hier das Urbild der Erscheinung gemeint, nach dem wir die Erscheinung selbst messen und beurtheilen. Paßt nun in dieses Urbild die Erscheinung hinein, so werden wir sie, wie wir hier zugeben wollen, schön finden; dagegen, wenn sie nicht hineinpaßt, d. h. wenn sie als der Idee nicht genügend erfunden wird, werden wir sie ganz gewiß nicht erhaben finden, sondern sie vielleicht gerade umgekehrt für lächerlich halten. Ich weiß sehr wohl, daß es Vischer selbst nicht in diesem Sinne genommen hat; aber er hätte es so nehmen müssen, wenn er consequent seinen Begriff der Idee hätte festhalten wollen. So aber faßt er denselben plötzlich anders, nämlich nicht als das Urbild der Erscheinung, sondern als die Idee, welche durch die Erscheinung in uns hervorgerufen wird; und so genommen hat er allerdings Recht, wenn er behauptet, daß die Idee die Erscheinung als solche überragt. Nur müssen wir nicht vergessen, daß dieses Zurückbleiben der Erscheinung hinter der von ihr erzeugten Idee nur vom Verstande, dem Vernichter dieser Idee, eingesehen wird, nicht aber vom Gefühl, welches gerade die Erhabenheit nur in der Congruenz der Erscheinung mit der Idee findet und seinerseits völlig Recht hat, die erhabene Erscheinung als eine über ihre Gränzen hinaus ins Unendliche sich verlierende zu betrachten und sie für sich selbst als eine Brücke in das Reich der Unendlichkeit zu benutzen. Eine solche Brücke ist nun, wie Vischer richtig annimmt, auch das Tragische. Sie ist aber von jener wesentlich darin verschieden, daß sie unter unseren Füßen zusammenstürzt, daß wir unter ihren Trümmern mitbegraben werden und erst aus dieser Vernichtung heraus zu einem neuen Leben und zu einer reinen Anschauung des Göttlichen erwachen, während uns das Erhabene auf unmittelbarem und positivem Wege ins Gebiet des Absoluten hinüberführt.

§. 370.

Weiße macht gegen die Größe als Grundbedingung der Erhabenheit noch die Einwendung, daß die Größe nicht allein im Stande sei, eine Erscheinung erhaben zu machen. Das versteht sich von selbst, weil es nämlich gar keine Erscheinung giebt, welche außer der Größe keine Eigenschaft weiter besäße. Jede Erscheinung hat nach §. 65 neben den quantitativen auch noch formelle und sinnliche Eigenschaften, welche zwar auch zum Effect der Erhabenheit beitragen, aber niemals denselben an und für sich erzeugen können. Wir werden späterhin sehen, von welcher Beschaffenheit die formellen und sinnlichen Eigenschaften der erhabenen Gegenstände sein müssen und dabei erfahren, daß alle Bedingungen in dieser Hinsicht wiederum auf Quantitätsbestimmungen hinauslaufen.

Unter den älteren Ansichten über die Erhabenheit ist zunächst die des Longin zu erwähnen, weil sie auch späteren Aesthetikern lange Zeit zur Basis gedient hat. Nachdem er den Gedanken ausgesprochen hat, daß das Erhabene der Gipfel und Culminationspunkt der Rede sei und daß die größten Dichter und Schriftsteller stets wegen des Besitzes dieser Eigenschaft für die größten erkannt würden, fährt er fort: *„οὐ γὰρ εἰς πειθω τοὺς ἀκροωμένους, ἀλλ' εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ· πάντη δέ γε σὺν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν ἀεὶ κρατεῖ τὸ θαυμάσιον· εἴ γε τὸ πιθανὸν ὡς τὰ πολλὰ ἐφ' ἡμῖν· ταῦτα δὲ, δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον προσφέροντα, παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται. Καὶ τὴν μὲν ἐμπειρίαν τῆς εὑρέσεως καὶ τὴν τῶν πραγμάτων τάξιν καὶ οἰκονομίαν οὐκ ἐξ ἑνὸς οὐδ' ἐκ δυοῖν, ἐκ δὲ τοῦ ὅλου τῶν λόγων ὕφους μόλις ἐκφαινομένην ὁρῶμεν· ὕψος δέ που καιρίως ἐξενεχθὲν τά τε πράγματα δίκην σκηπτοῦ πάντα διεφόρησεν, καὶ τὴν τοῦ ῥήτορος εὐθὺς ἀθρόαν ἐνεδείξατο δύναμιν.“* Vergleichen wir hiemit Cap. VIII, 1, wo er als erste und hauptsächlichste Quelle der Erhabenheit *τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἁδρεπήβολον*, als zweite aber *τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος* angiebt, und Cap. XV, 9, IX, 1 u. a., so müssen wir zugeben, daß er in Summa das Rechte getroffen hat, nur daß er es nicht scharf genug abzugränzen und nicht gehörig das Sekundäre vom Primitiven zu scheiden verstanden hat. Daher ist es denn gekommen, daß minder wesentliche Nebenbestimmungen, z. B. die Eigenschaft des Plötzlichen, des Erschütternden u. s. w. den Anschein der Hauptbestimmungen erhalten haben und von späteren Aesthetikern, namentlich von Baumgarten, Mendelssohn, ja zum Theil auch von Burke vorzugsweise festgehalten sind. Das Plötzliche ist aber nur eine einzelne Modification des Erhabenen und würde bei manchen erhabenen Erscheinungen sogar störend sein. Soll aber mit dieser Bestimmung nur gemeint sein, daß das Erhabene stets als ein Unerwartetes erscheine und insofern überraschen müsse, so hat dies zwar seine Richtigkeit, sagt aber gar nichts Anderes aus, als was sich aus der von uns aufgestellten Definition von selbst ergiebt. Denn was durch seine Größe die Idee des Absoluten erwecken soll, muß nothwendig auch den Eindruck eines Außerordentlichen machen und uns aus dem ordi-

nären Zustande herausreißen. Umgekehrt kann uns aber gar Vieles als ein Außerordentliches und Ueberraschendes erscheinen, ohne darum den Effect des Erhabenen auf uns auszuüben. Die wesentlichen Merkmale liegen also nicht, wie man angenommen hat, in dem „εὐθὺς“ und „δίκην σκηπτοῦ“, sondern vielmehr in dem „ὑπερφυᾶ“ und dem „ἀδρεπήβολον“, das er selbst im folgenden Kapitel τὸ μεγαλοφυές nennt. Aber freilich hat Longin selbst nicht verstanden, aus diesen einfachen und richtigen Bestimmungen die ganze Masse der erhabenen Erscheinungen zu entwickeln: wie denn überhaupt seine Schrift nicht einen allgemein ästhetischen, sondern nur einen rhetorischen Werth besitzt.

§. 371.

Weit bedeutender als diese und die Untersuchungen der obengenannten Aesthetiker ist Das, was Kant für die Theorie des Erhabenen gethan hat. Seine Definition stimmt in der Hauptsache mit der unsrigen überein, denn er sagt ungefähr: Erhaben ist Dasjenige, was alles Andere neben sich als klein erscheinen läßt. Er faßt also ebenfalls das Große als die wesentliche Eigenschaft des Erhabenen, ohne aber eine nothwendige Beziehung zum Begriff des Schönen überhaupt nachzuweisen und ohne am Großen selbst irgend etwas Anderes als die Wirkung auf unsere sinnliche und geistige Perception anzuerkennen. Denn weil er überhaupt eine Erkenntniß des Dinges an sich leugnet, muß er sich auch hier an eine bloße Darlegung des innern Zustandes halten, in welchem wir uns beim Genuß des Erhabenen zu befinden pflegen. Er bestimmt daher das Erhabene noch ausführlicher so: Das Erhabene kann in keiner sinnlichen Form vorhanden sein, sondern es trifft nur Ideen der Vernunft, welche nicht durch eine ihnen angemessene Darstellung, sondern gerade durch die Darstellung dieser Unangemessenheit in das Gemüth eingeführt werden. Gerade dadurch, daß eine Erscheinung mit der Fassungskraft der Sinne in Widerstreit ist, daß sie ihrer sinnlichen Natur nach vor den Ideen der Vernunft als verschwindend sich darstellt, erhält sie den Charakter der Erhabenheit und es stammt also das Gefühl des Erhabenen nicht sowohl aus einem äußeren Objecte, als vielmehr aus der in uns wohnenden Vernunft. — Es ist schon oben angedeutet worden, daß allerdings vor dem berechnenden Verstande das erhabene Object als eine endliche Erscheinung nothwendig hinter der Idee zurückbleiben muß und daß es also einer Mitwirkung des Gemüths, welches die Endlichkeit der Erscheinung zur Unendlichkeit erhebt, nothwendig bedarf; aber wir haben hiebei zugleich erkannt, daß das Gemüth hier nur etwas thut, wozu es durch die objective Beschaffenheit des Erhabenen, d. h. durch dessen Hinausgehen über die Gränzen der Besonderheit in das Gebiet des Allgemeinen und Unendlichen, erst veranlaßt wird.

Auch Jean Paul scheint mir daher der subjectiven Zuthat noch zu viel Bedeutung einzuräumen: denn wenn er das Erhabene als „das angewandte Unendliche“ definirt, so kann er doch damit nur ausdrücken wollen, daß man diejenige Erscheinung für erhaben erkenne, auf welche man, obschon sie selbst eigentlich nicht unendlich sei, die Idee der Unendlichkeit übertrage

und anwende. Er sagt nun zwar ganz richtig, daß diese Anwendung nicht, wie Kant will, durch uns, sondern durch die Natur, nämlich durch Extension und Intension vermittelt werde, aber er faßt doch immer hiebei die subjective Idee als das Primitive und Vorherrschende, während mir die Idee des Unendlichen aus dem erhabenen Objecte selbst aufzusteigen und unsere eigene Idee mit sich ins Absolute fortzureißen scheint: denn nur die im schaffenden Weltprincip prävalirende Idee der Unendlichkeit kann die einzelne Erscheinung, die sich uns unendlich darstellt, über die ihrer Gattung oder dem Einzelnen überhaupt gewohnten Schranken hinausgetrieben haben.

§. 372.

Weit objectiver und mit speculativem Tiefblick faßt die Sache Solger. Seine Meinung, obwohl verhüllter ausgedrückt, ist in möglichster Kürze folgende. Das Unendliche und Endliche steht in ewig lebendiger Wechselbeziehung, d. h. es ponirt und negirt sich in einander gegenseitig. Ponirt sich das Endliche im Unendlichen, so entsteht das Schöne, dagegen ponirt sich das Unendliche im Endlichen, so entsteht das Erhabene. Während also das Schöne das ins Unendliche aufsteigende Endliche ist, ist umgekehrt das Erhabene das ins Endliche herabsteigende Unendliche. So fein und überraschend diese Distinction als solche erscheint, so kann ich mich mit ihr doch nur befreunden, wenn ich die Verhältnisse umkehre. Nur in das Rein-Schöne oder Formell-Schöne steigt das Unendliche wirklich herab und nimmt in demselben seinen Wohnsitz. Das Erhabene dagegen wird dadurch schön, daß es sich über seine Endlichkeit in die Unendlichkeit erhebt und sich gleichsam in dieser höheren Sphäre einbürgert. So genommen würde aber diese Bestimmung ganz mit der unsrigen zusammenfallen: denn ein solches Hinausreichen des Endlichen in das Unendliche ist nur durch die Größe möglich. Außerdem habe ich an der Solger'schen Ansicht noch das auszusetzen, daß durch sie das Erhabene zum Schönen — und zwar nicht bloß zum Rein-Schönen als dem Schönen im engern Sinne, sondern zum Schönen überhaupt — geradezu in Opposition gestellt wird, ohne daß es mit ihm durch ein gemeinschaftliches Band zusammengehalten würde. Solger erklärt auch ausdrücklich, daß das Erhabene nicht schön und das Schöne nicht erhaben sei, und die beiden Modificationen erscheinen also als zwei Gegensätze, die durch keine Synthesis vermittelt sind. Ein solcher Dualismus, den er sich beim Komischen und Tragischen wiederholen läßt, kann aber den Geist unmöglich befriedigen. Jede reine Dichotomie fällt durch sich selbst auseinander, wie Tieck, der eifrigste Vertreter der Solgerschen Aesthetik, im Phantasus, wo er über die Eintheilung des Drama's in drei oder fünf Acte redet, selbst ausgesprochen hat.

§. 373.

Hegel faßt das Erhabene nur als ein Moment der Kunstform und zwar als die zweite Stufe der Symbolik, auf welcher der Künstler den Versuch macht, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erschei-

nungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese. Hiemit ist nur erklärt, wie der Künstler dazu kommt, Erhabenes zu schaffen, nicht aber, inwiefern das geschaffene Object als ein Erhabenes wirkt. Wollten wir diese objective Bestimmung aus jener subjectiven ableiten, so würden wir ungefähr sagen müssen: Erhaben ist, was sich als Product eines unerreichbaren künstlerischen Bestrebens, das Unendliche im Endlichen auszudrücken, zu erkennen giebt: was auch auf die Erhabenheit der Natur, sofern sich diese ja ebenfalls als Künstlerin auffassen läßt, seine Anwendung leiden würde. Ohne dieser Ansicht, in der wir ohne Mühe die schon oben besprochene Vischer'sche Ansicht wieder erkennen, daraus einen Vorwurf zu machen, daß sie unerklärt läßt, durch welche Eigenschaften das Erhabene diesen Act des schöpferischen Geistes in sich ausdrückt: haben wir vor Allem das dagegen einzuwenden, daß hier die Unzulänglichkeit der Erscheinung, die Idee vollständig auszudrücken, als das wesentliche, charakteristische Merkmal des Erhabenen bezeichnet wird. Die Bemerkung der Unzulänglichkeit muß aber gerade umgekehrt der Erscheinung den Charakter der Erhabenheit rauben; nicht sie also ist es, die uns eine Erscheinung erhaben darstellt, sondern im Gegentheil ihre scheinbare Zulänglichkeit, ihre illusorische, durch ihre außerordentliche Größe vermittelte Congruenz und Ebenbürtigkeit mit dem Unendlichen. Nur in einem Falle vermag die Unzulänglichkeit selbst als wesentliches Moment bei einem ästhetischen Effect mitzuwirken, nämlich dann, wenn sich uns eine Erscheinung trotz ihrer Größe als unzulänglich, dem wirklich Absoluten gegenüber, darstellt. In diesem Falle wirkt aber, wie ich schon oben bei Erwähnung der Vischer'schen Ansicht bemerkt habe, die Größe nicht mehr, als mit der höchsten Idee im Einklang, sondern als mit ihr im Conflict und in diesem Conflict erliegend; eine derartige Erscheinung macht aber nicht den Eindruck des Erhabenen, sondern des Tragischen.

A. Wesen und Elemente des Erhabenen.

§. 374.

Nach §. 121 ist das Erhabene diejenige Zwischenmodification des Schönen, welche zwischen dem Rein-Schönen und dem Tragischen in der Mitte liegt. Mit dem Rein-Schönen hat es das gemein, daß es die Idee der Vollkommenheit durch eine ihm, dem Object, selbst anhaftende, also objective Vollkommenheit erweckt; mit dem Tragischen aber stimmt es darin überein, daß es sich nicht begnügt, durch diese objective Vollkommenheit auch bloß die Idee der objectiven Vollkommenheit zu erwecken, sondern daß es das mit ihm in Wechselbeziehung tretende Subject nöthigt, sich über die Gränzen des Objects hinaus zur Idee der absoluten Vollkommenheit zu erheben. Diejenige Eigenschaft, durch welche es dies vorzugsweise bewirkt, ist seine Quantität oder Größe; formelle Eigenschaften erscheinen dabei nur als helfend und dienend, und der sinnliche Reiz wirkt dabei nur in negativer, d. h. sich mehr oder minder verleugnender oder sich zur Quantität umsetzender Weise mit. Wir reden daher zunächst:

1. Von den quantitativen, als den wesentlichen Eigenschaften des Erhabenen.

§. 375.

Da das Erhabene überhaupt auf der Quantität beruht, so müssen nothwendig auch die verschiedenen Elemente desselben auf den verschiedenen Formen der Quantität beruhen. An der Quantität sind aber nach §. 79 fgg. drei verschiedene Grundformen zu unterscheiden:

1) Die Quantität für sich oder im Allgemeinen, d. i. die allseitige, unmittelbare Ausdehnung oder die Extensivität;
2) die Quantität für das Subject oder im Besondern, d. i. die einseitige, durch Reflexion vermittelte Ausdehnung oder die Zahl;
3) die Quantität für das Absolute oder in der Verallgemeinerung, d. i. die aus der Einseitigkeit zur Allseitigkeit, aus einer discreten zur continuirlichen Größe sich entfaltende Ausdehnung oder die Kraft.

Wir unterscheiden daher eine dreifache Größe: eine extensive, eine numerische und eine dynamische und demgemäß haben wir auch drei Elemente und Arten der Erhabenheit zu unterscheiden.

a) Extensive Erhabenheit.

§. 376.

Die extensive Größe kommt, streng genommen, nur den räumlichen, die numerische als solche nur den zeitlichen Erscheinungen zu. Aber sofern wir den Raum an der Zeit und die Zeit wieder am Raum messen, fassen wir auch räumliche Größen als numerische und umgekehrt zeitliche als extensive auf, bestimmen z. B. die Größe einer Fläche nach der Zahl ihrer Quadratmeilen und sehen umgekehrt die Vielheit oder Wenigkeit der zu einer Einheit zusammengefaßten Zeitmomente als Länge oder Kürze an. Da diese Vorstellungsweise die herrschende geworden ist, so werden wir gut thun, hier von der strengeren Festhaltung des ursprünglichen Unterschiedes abzusehen und neben der räumlichen auch eine zeitliche Extensivität anzunehmen, ja diesen Begriff dem Sprachgebrauch gemäß auch auf die reingeistigen Erscheinungen zu übertragen.

Die räumliche Extensivität stellt sich als solche in Form der Ruhe, die zeitliche als solche in Form der Bewegung dar; beide erfordern daher eine besondere Betrachtung; zuvor aber ist das Allgemeine über sie festzustellen und namentlich die Frage zu beantworten: inwiefern vermag eine Größe von begränzter Extensivität die Idee der Vollkommenheit und namentlich der Unendlichkeit zu erwecken? — Die Antwort ist für die Quantität im Allgemeinen schon oben gegeben, und hier, für die Extensivität im engern Sinne, kann sie selbstverständlich keine andere sein, jedoch läßt sie sich noch specieller bestimmen. Da nämlich, jede besondere Größe einerseits ein Beschränktes, andererseits ein Beschränkendes ist, so folgt von selbst, daß sie nur dann

als unendlich erscheinen kann, wenn sie, statt uns beide Seiten ihres Daseins zu zeigen, nur die positive oder beschränkende Seite gegen uns herauskehrt. Dies geschieht aber, wenn sie über denjenigen Raum und diejenige Zeit, die wir zu einer Einheit und als Quantitätsbestimmung einer Erscheinung zu umfassen gewohnt sind, so weit hinausreicht, daß wir, indem wir nach dieser Einheit, d. h. nach ihrem beschränkenden Maaße suchen, dasselbe nicht erreichen, sondern uns vorher in die absolute Unendlichkeit des Raumes und der Zeit zu verlieren glauben. Wir können daher mit einem Worte sagen: eine besondere Größe wird dadurch erhaben, daß sie uns als unermeßlich erscheint. Jedes Unermeßliche, sofern es bloß als Erscheinung auf uns wirkt und wenn nicht seine quantitative Wirkung durch formelle oder stoffliche Eigenschaften aufgehoben wird, macht den Eindruck der Erhabenheit, und jede Erscheinung, die als besondere extensive Größe den Eindruck der Erhabenheit auf uns macht, bewirkt dies dadurch, daß sie uns für den Augenblick des Genusses unermeßlich scheint. Freilich sobald die Unermeßlichkeit, statt bloß als Erscheinung auf unsere Empfindung zu wirken, mit unserem Denk- und Willensvermögen in Conflict geräth, muß sie aufhören in das Gebiet des Schönen zu fallen. Darum wird uns ein unermeßlich langer Weg, z. B. die Friedrichsstraße in Berlin, in dem Augenblicke, wo wir ihn zurücklegen müssen, nicht erhaben erscheinen; aber wohl kann er einen ästhetischen Eindruck auf uns machen, wenn wir ihn bloß mit dem Blicke seiner scheinbar unermeßlichen Länge nach verfolgen. Ebenso wenig kann das Gefühl der Bewunderung hervortreten, wenn das Unermeßliche zugleich von Seiten seiner Form oder seines Stoffs Eigenschaften besitzt, die uns stärker anziehen, als die quantitativen Eigenschaften, mögen nun jene Eigenschaften sich positiv oder negativ geltend machen. So kann z. B. an einem griechischen Tempel die formelle Schönheit allein das ganze Gefühl für sich in Anspruch nehmen und verhindern, daß seine Größe als effectuirend hervortrete; umgekehrt kann eine sonst erhaben wirkende Größe wegen ihrer allzu grell hervortretenden Unform nicht zur Wirkung gelangen. So macht z. B. ein Mensch von stattlicher Höhe, aber allzu geringem Umfange eher den Eindruck der Lächerlichkeit als der Erhabenheit. In Verbindung mit einem überwiegend reizenden oder gar zu abstoßenden Stoffe geht es dem Großen nicht anders, und es ist also, wenn das Unermeßliche wirken soll, von Seiten der formellen und stofflich-reizenden Eigenschaften ein mittlerer, neutraler Zustand nöthig, auf dessen nähere Bestimmung wir unten zurückkommen werden.

§. 377.

Dagegen kann die Unermeßlichkeit noch gehoben werden, und zwar — weil alle Quantitätsmessungen auf Comparation beruhen — dadurch, daß neben ihr andere Größen existiren, die im Vergleich mit ihr aufhören, als Größen zu erscheinen. So wirkt ein hoher Dom doppelt erhaben, wenn er sich wie ein Riese selbst über die Riesengebäude um ihn herum erhebt und sie wie Zwerge erscheinen läßt, die zu seinen Füßen kauern. Weil die Poesie

nicht im Stande ist, eine räumliche Ausdehnung unmittelbar zur Erscheinung zu bringen, so bedient sie sich häufig dieses Mittels und sucht ihre Größen durch Verkleinerung anderer Größen zu heben. Ich erinnere hier nur an die bekannte Stelle im „König Lear", wo die Tiefe des Abgrundes, in den sich Gloster zu stürzen gedenkt, an der Kleinheit der in der Tiefe befindlichen Wesen geschildert wird, und an das Verfahren der orientalischen Poesie, wenn sie es unternimmt, die Größe Gottes zu preisen.

§. 378.

Ich gehe nun zur räumlichen Ausdehnung insbesondere über. Diese zerfällt bekanntlich in die drei Dimensionen der Länge, Breite und Höhe. Von diesen ist die Richtung der Breite, d. h. diejenige, welche mit der Lage unserer Augen parallel läuft und von dem geradeausgehenden Blick senkrecht getroffen wird, an und für sich eines erhebenden Eindrucks unfähig, weil wir auf einmal immer nur einen kleinen Abschnitt ihrer Ausdehnung zu übersehen vermögen und daher genöthigt sind, ihre scheinbare Unendlichkeit als eine Eigenschaft der Länge, d. h. derjenigen Richtung, die unser Augenstrahl selbst nimmt, aufzufassen. Erst wenn sich zur Breite die Länge gesellt, d. h. wenn der Blick einen weiten Weg zurückzulegen hat, ehe er die seiner Richtung oppositive Begränzungslinie trifft, und wenn sich demzufolge diese Begränzungslinie, die wir Horizont nennen, nach beiden Seiten, ja rings um uns herum ins Unendliche auszubreiten scheint, nimmt auch die Breite, die aber in dieser Verbindung richtiger als Weite oder Umfänglichkeit (amplitudo) zu bezeichnen ist, den Charakter der Erhabenheit an, worauf der erhebende Eindruck der Fern- und Rundsichten, wie wir ihn von hohen Standpunkten aus genießen, beruht. Die Länge hingegen kann, auch ohne von besonderer Breite unterstützt zu sein, den Eindruck der Erhabenheit machen, wie es z. B. bei dem perspectivischen Blick durch lange Straßen, Alleen, Säulenhallen u. s. w. der Fall ist. Wenn die Erhabenheit der Rundsicht vorzugsweise auf der Unendlichkeit der uns umgebenden Kreislinie des Horizonts und auf dem scheinbaren Ineinanderschwimmen von Erde und Himmel, also einer illusorischen Aufhebung der Begränzungslinie beruht, so hat hingegen die Erhabenheit einer perspectivischen Ansicht ihren Grund vorzugsweise darin, daß sich sämmtliche parallel laufende Seitenlinien der perspectivischen Ansicht, mit jedem Moment weiter von uns, einander mehr zu nähern scheinen und doch nie wirklich in einem Punkt zusammenstoßen, also die Anschauung einer unendlichen Annäherung, eines unendlichen Strebens nach einem und demselben Centrum hin gewähren. Die Erhabenheit der Breite, wie die der Länge stützt sich daher auf die Vorstellung von der Unendlichkeit des Kreises, jene auf die Unendlichkeit der Peripherie, diese auf die Unendlichkeit der Radien oder, wie wir auch sagen können, jene auf die Unerreichbarkeit eines Anfang- und End-, diese auf die Unerreichbarkeit eines Mittelpunktes.

§. 379.

Am unmittelbarsten geht die Wirkung der Erhabenheit von der Dimension der Höhe aus, nach welcher das Erhabene geradezu den Namen führt. Der einfache Grund hievon ist, daß die Richtung nach Oben schon an sich das Streben in das Gebiet der Unendlichkeit ausdrückt. Der Luftraum ist das eigentlich kosmische Gebiet, in welchem sich Einheit und Unendlichkeit zur Indifferenz neutralisiren. Darum wirkt schon der Blick in den blauen, wolkenlosen Himmel an sich erhebend, weil das Auge außer der Sonne nirgends eine Gränze findet, die es in seinem Weiterstreben hinderte. Der Eindruck der Erhabenheit würde noch vorherrschender sein, wenn nicht durch die schöne Form des scheinbaren Gewölbes und durch den sinnlichen Farbenreiz des Blau's ein Theil des Gemüths auf andere Weise gefesselt und dadurch der Effect der Erhabenheit gemildert oder vielmehr statt seiner ein Gesammteffect des Erhabenen, Rein-Schönen und Reizenden erzeugt würde, in dem bald der eine, bald der andere Eindruck, am häufigsten jedoch der des Erhabenen als der vorherrschende empfunden wird, weil, wie sich weiter unten zeigen wird, gerade die Kuppelform unter den Formen und die Bläue unter den Farben diejenigen Formen und Farben sind, welche dem Effect des Erhabenen besondes günstig sind. Darf nun aber das Auge an einer Pyramide, an einem gothischen Dom, an übereinander gethürmten Felsenmassen, an Rieseneichen, an Alpengipfeln ins unbegränzte Luftreich hinaufklimmen, dann scheint auch selbst die Erde mit ihm zusammenzuwachsen und Eins zu werden, denn ehe wir noch die Gränze der irdischen Erscheinung: die Spitze des Domes, den Wipfel der Eiche, den Gipfel des Gebirges erreicht haben, fühlen wir uns schon in der Sphäre des Kosmischen und Unendlichen und es kann also kein Unterschied mehr zwischen Irdischem und Himmlischem, Besonderem und Universellem Statt finden. Das reale Ende ist nun kein Ende mehr. Die Phantasie wird selber zum Baumeister und baut fort, wo Erwin von Steinbach, Albrecht von Hochstetten und die Riesenbaumeisterin Natur aufgehört haben. Aber sie merkt nicht, daß *sie* es ist, welche fortbaut, sie erkennt nicht das Zurückbleiben der realen Erscheinung hinter der Idee, sondern meint, daß dieselbe in der ganzen, unendlichen Größe, welche in der Idee der Allheit oder Vollkommenheit zusammengefaßt wird, fertig und vollendet vor ihr steht. — Die Höhe ist daher von allen Dimensionen der Extensivität diejenige, welche die Extensivität am vollendetsten zur Erscheinung bringt, ja gewissermaßen die Extensivität in ihrer Totalität. Denn auch die Länge als die radiale Richtung des Blicks in wagerechter Lage stellt sich uns unter allen Bedingungen als Höhe dar; die vor uns und von uns sich ausdehnende Straße, auch wenn sie ganz wagerecht läuft, scheint dem Auge vertical aufzusteigen; ja der Maler kann selbst das tief unter ihm liegende Thal auf seinem Bild nur *oberhalb* seines Standpunktes zeichnen, weil sich uns selbst die Richtung in die Tiefe als Richtung in die Höhe darstellt und also für unsere Anschauung der Unterschied von Höhe und Tiefe ganz wegfällt, weßhalb auch die lateinische Sprache beide Begriffe durch altitudo bezeichnet. Daß aber auch die Breite und Weite durch die Höhe

bedingt ist und nur innerhalb der Höhe zur Existenz gelangt, habe ich schon oben angedeutet; doch muß ich noch auf Einiges aufmerksam machen. Je höher wir nämlich unseren Standpunkt nehmen, um so höher steigt zugleich der Horizont für uns auf und damit wächst zugleich seine Breite und Weite. Das Breiterwerden ist also eigentlich ein Höherwerden, ein Auf- und Weiterrücken der Peripherie vom Mittelpunkt, mithin zugleich ein relatives Herabdrücken dieses Mittelpunkts, unseres Standpunktes, selbst. Hier tritt also der eigenthümliche Umstand ein, daß wir scheinbar der um uns aufsteigenden Welt gegenüber um so tiefer zu stehen kommen, je höher wir unseren Standpunkt nehmen. Wir fühlen uns daher gerade da, wo wir am höchsten stehen und mit unserem Blicke das größte Gebiet beherrschen, obschon einerseits sehr gehoben, doch andererseits auch sehr gedrückt und klein, und dieses wenn auch nur dunkel in uns vorhandene Gefühl trägt nicht wenig dazu bei, uns das Object unserer Anschauung noch größer und erhabener erscheinen zu lassen. Steigert sich jedoch dieses Gefühl zur prävalirenden Stimmung und verbindet sich damit noch das Bewußtsein, daß innerhalb dieser Größe und Erhabenheit des Universums auch die Größe der außer uns liegenden Einzelobjecte verschwindet, so schlägt die Empfindung des Erhabenen zur Empfindung des Tragischen um, wie ich dieselbe einmal in folgendem Gedichte auszudrücken versucht habe:

Ich klomm so lang', bis ich's erklommen hatte,
Da stand ich auf der Erde kahlem Scheitel.
„Die Erd' ist alt — ihr Schädel eine Platte,
Wohl conservirt! — Laub, Locken waren eitel!"

Die Platte war gleich einem Leichensteine,
Darunter lag die Jugend sammt dem Muthe,
Und rings die Berge bargen die Gebeine
All der gestorbnen andern Attribute.

Die ganze Welt war wie ein Todtenacker!
Begeistrung, Hoffnung, Frohsinn, Kraft und Liebe —
Sie waren hin! — Nur die Erinnrung wacker
Hielt sich, daß sie — die Grabesschriften schriebe.

Was ich gewagt, anstaunend nur zu grüßen,
All das Erhab'ne, Königliche, Große —
Das lag nun klein und zwerghaft mir zu Füßen
In der Vernichtung riesenhaftem Schooße.

Und all das Holde, Wonnigliche, Schöne,
Was Sinn und Seele zauberisch durchdrungen,
Die heitern Farben und die süßen Töne —
Das Alles ist verblichen und verklungen!

Wohl blickt es mir wie Blumen dort entgegen —
Ein Todtenkranz, den sie zu Grabe tragen! —
Ich hör' im Thal ein Picken, Hämmern, Sägen —
Das sind die Würmer, die am Sarge nagen.

„Hinauf! Dein Blick wird weiter dort und reiner!"
Das spornte mich, das war der süße Köder!
Ich hab's erkämpft! Je weiter, um so kleiner!
Je reiner — um so trauriger und öder!

Das Enge nur betrügt uns mit dem Großen,
Das Trübe nur belügt uns mit den Farben.
Am Hohen hat das Hohe sich zerstoßen,
Es war am Licht, woran die Leuchten starben.

Soll daher die Höhe den Eindruck der reinen Erhabenheit machen, so darf das Gefühl der Kleinheit und Tiefe dem hohen Object gegenüber nicht in wirklicher Klarheit hervortreten, und hiefür sorgt das diesem Gefühl entgegenwirkende Selbstbewußtsein des anschauenden Subjects, welches sich durch die Aufnahme des erhabenen Objects in sein eignes Innere selbst erweitert und gehoben, ja sich als den Mittelpunkt fühlt, in welchem das Höchste wie das Niedrigste seine Concentration findet, oder als die nach Oben wie nach Unten hin unendliche Axe, nach welcher der Scheitel- wie der Fußpunkt bestimmt wird.

§. 380.

Die zeitlichen Größen besitzen nur die Dimension der Länge, und diese zeitliche Länge ist nur an einer Bewegung bemerkbar. Jede Bewegung setzt eine Kraft voraus und es könnte also scheinen, daß wir die Erhabenheit der zeitlichen Größen zur dynamischen Erhabenheit rechnen müßten. Dem ist aber, genauer genommen, nicht so. Es kommt hier nicht auf die causa efficiens der Erscheinung, sondern auf die Erscheinung selbst an, und es ist möglich, daß wir eine zeitliche Erscheinung bloß nach ihrer Dimension in die Länge, folglich rein extensiv auffassen. Auch hier geht die Wirkung der Erhabenheit von einer scheinbar unendlichen Länge aus, welche uns durch die Langsamkeit der Bewegung oder durch den scheinbaren Stillstand derselben bemerkbar gemacht wird. Trotzdem kann es nicht die Langsamkeit der Bewegung als solche sein, die uns erhaben scheint, sondern nur die dadurch ausgedrückte unermeßlich scheinende Zeit. Von den drei Formen, in denen uns die Zeit erscheint: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ist natürlich die Vergangenheit diejenige, die sich uns am leichtesten als unermeßlich darstellt, weil sie gleichsam in erstarrter Unendlichkeit hinter uns liegt und uns keine andere Bewegung wahrnehmen läßt, als die, daß sie mit jedem Augenblicke zu wachsen und noch unermeßlicher zu werden scheint. Daher erwecken alle Erscheinungen, die in höherem Grade an die Vergangenheit erinnern, wenn nicht Nebenumstände hemmend eintreten, so leicht das Gefühl der Erhabenheit, z. B. ein Mensch im Greisenalter, alte Mythen, altersgraue Bauten und Denkmäler, ja selbst antiquirte Hausgeräthe, verblichene Gewänder u. dgl. Rein-erhaben erscheinen jedoch solche Gegenstände ihres Alters wegen nur dann, wenn sie außer dem Gepräge des Alters zugleich den Stempel der inneren Kraft und Ausdauer tragen und erkennen lassen, daß sie der zerstörenden Gewalt der Zeit nicht unterlegen sind. Das greise Haar, die gefurchte Stirn eines kräftigen Greises wirken daher erhaben; dagegen die gebückte, gebrochene Haltung macht, wenn sie überhaupt ästhetisch wirkt, einen tragischen, elegischen Eindruck. — Auch die Zukunft als vor uns liegende Unendlichkeit vermag sich uns er-

haben darzustellen, jedoch, weil ihre Erscheinungen noch nicht zur Realität geworden sind, nur innerhalb der Idee oder in der poetisch-divinatorischen Vision, z. B. im Gemälde der Offenbarung Johannis, und auch hier nur dann, wenn sie sich uns als das unendliche Gebiet eines nimmer rastenden Strebens, einer ewigen Vervollkommnung darstellt. Fassen wir sie hingegen als die traurige Sphäre einer Sisiphusarbeit auf oder sehen wir ihr nur mit ungeduldiger Neugier oder banger Furcht entgegen, dann macht ihre Unendlichkeit, wenn sie nicht zu einer ganz und gar prosaischen Erscheinung herabsinkt, nur noch einen tragischen, unter Umständen auch komischen oder humoristischen Eindruck. —

§. 381.

Am wenigsten ist natürlich die in jedem Momente pfeilschnell verschwindende Gegenwart geeignet, die Idee der Unermeßlichkeit zu erwecken, und wenn sie diese Vorstellung hervorruft, verknüpft sich damit leicht das Gefühl der Langenweile, welches sich zwar häufig genug mit dem vermeintlichen oder erheuchelten, aber sicherlich nicht mit dem wahren und aufrichtigen Genuß des Erhabenen verträgt. Dennoch kann auch die sich als unendlich darstellende Gegenwart als erhaben erscheinen, nur nicht an und durch sich selbst, sondern vermittelst der in ihr sich manifestirenden Erscheinungen, namentlich an den akustischen. Da wir an diesen die Zeit nach Abschnitten messen, welche durch die Wiederkehr gewisser Arsen, Cäsuren oder Pausen bezeichnet werden, so erscheinen uns von Seiten der zeitlichen Dimension besonders diejenigen Tonerscheinungen erhaben, die aus einzelnen, ungewöhnlich langen Zeitabschnitten zusammengesetzt sind. Die extensive Erhabenheit der Tonerscheinungen ist also wesentlich rhythmischer Natur. Je länger es dauert, ehe ein neuer Act eintritt, ehe nach der verhallenden Thesis eine neue Arsis erfolgt, um so eher ist der Rhythmus des Ausdrucks der Erhabenheit fähig. Daher die erhabene Wirkung der Spondeen und Molossen, der kretischen, dochmischen und epitritischen Verse, daher der großartige Eindruck eines Larghetto, eines Adagio, wenn nicht durch melodiöse oder harmonische Eigenschaften die Wirkung aufgehoben wird; daher der majestätische Effect der Choräle, des langsam sich fortbewegenden Trauermarsches, der nach langen Pausen wiederkehrenden Glockenschläge, einer sich bis ins Unendliche zu verlieren scheinenden Cadenz u. s. w. Daß hier die Langsamkeit der Bewegung, die Extensivität des Zeitmaaßes das eigentlich Wirkende ist, erkennen wir u. A. daraus, daß man durch eine bloße Veränderung des Tempo's lustige Volksmelodien in Choräle, und Choräle in Volkslieder umgewandelt hat, und daß einem Gedichte vom erhabensten Inhalt durch einen allzuraschen Vortrag der Charakter der Erhabenheit genommen werden kann. Dagegen kann umgekehrt die erhebende Wirkung eines langsamen Rhythmus noch bedeutend gesteigert werden, wenn ein Tempo, das uns für sich schon langsam erscheint, in ein noch langsameres übergeht, woher es kommt, daß in der Musik das Rallentando so erhaben zu wirken pflegt; ja den größten Eindruck der Erhabenheit kann es machen, wenn auf eine Zeitlang die Bewegung ganz

still zu stehen scheint, worauf der oft unbeschreibliche Effect der Pausen und Ruhepunkte beruht. Aber nicht bloß eine Zusammenstellung von Tönen kann durch die Länge ihrer Zeitabschnitte erhaben erscheinen, sondern auch der einzelne Ton, nämlich durch die Länge seiner einzelnen Schwingungen: denn können wir diese auch nicht in ihrer Einzelheit verfolgen, so fassen wir sie doch in dem Totalausdruck des Tones auf und vermögen diesen sehr wohl nach der rascheren oder langsameren Wiederkehr der in ihm geheimnißvoll sich offenbarenden Pulsschläge zu unterscheiden. Daher wirken die tiefen Töne, von Seiten der Extensivität betrachtet, erhabener als die hohen: was als der unmittelbarste Effect der in der langsamen Bewegung sich ausdrückenden Maaßlosigkeit des Momentes der Gegenwart angesehen werden darf. Die Erhabenheit der langsamen Bewegung finden wir am häufigsten im Gebiete des Ernstes und der Religion, namentlich in den zur Feier des Gottesdienstes angewandten Reden, Hymnen, Psalmen, Chorälen, so wie auch in der ruhigen Fortbewegung der Festzüge und Processionen; daher bezeichnen wir sie in diesem Sinne vorzugsweise als Feierlichkeit, und, wenn wir sie an optischen Erscheinungen wahrnehmen, als Gravität.

§. 382.

Es ist bisher nur von solchen Größen die Rede gewesen, die unmittelbar in das Bereich der Wahrnehmung fallen. Wir legen aber auch den geistigen und übersinnlichen Erscheinungen eine Größe, eine Ausdehnung im engern Sinne bei, und von diesen wird daher zunächst gesprochen werden müssen. In der geistigen Sphäre fassen wir die einzelnen Dimensionen am liebsten unter den Begriff der Weite zusammen und bezeichnen diesen auch wohl aus oben entwickelten Gründen als Höhe. Die geistigen Erscheinungen sind theils Tendenzen und Willensacte, theils Vorstellungen und Gefühle, theils Begriffe und Gedanken. Von diesen müssen wir hier die Tendenzen und Willensacte ausschließen, denn sie fallen, wenn sie als solche erhaben wirken, nicht in das Gebiet der extensiven, sondern in das der dynamischen Erhabenheit und wir werden daher später auf sie zurückkommen.

§. 383.

Was zunächst die Gefühle betrifft, so besteht deren extensive Erhabenheit darin, daß sie in hohem Grade umfassend erscheinen. Diese Umfassung kann eine positive und negative sein, d. h. das Subject, in welchem das Gefühl waltet, kann einerseits aus sich herausgehen und eine große Masse des Daseins als sich befreundet umschließen; andererseits kann es das außer ihm Existirende als solches vernichten, d. h. in sich selbst aufheben. Nur die erste Art der Umfassung ist rein-erhaben; die andere muß in ihrer Größe nothwendig untergehen und daher das Gefühl des Tragischen erwecken. Dasjenige Gefühl, welches allen positiv-umfassenden Gefühlen zum Grunde liegt, ist die Liebe. So lange sie aber nur diejenigen Gegenstände umfaßt, die ihr allzunächst liegen, erscheint sie noch nicht groß. Daher wirkt — extensiv gemessen — die Elternliebe, Kindesliebe, Freundesliebe, Geschlechtsliebe u. s. w. nicht erhaben: denn, wenn von diesen Gefühlen der

Eindruck der Erhabenheit ausgeht, ist es nur der der dynamischen Erhabenheit, mit welcher wir hier noch nichts zu thun haben. Dagegen wird die Liebe schon erhaben, sobald sie sich zur Vaterlandsliebe erweitert, noch mehr, wenn sie allgemeine Menschenliebe, unbedingte Humanität, selbst Feindesliebe wird, und am erhabensten wirkt sie, wenn sie, wie die Liebe Gottes, das All selbst zum Object hat und die ganze Welt mit ihren Liebesarmen umklammert. Wir legen einem solchen Herzen, das sich zu diesen höheren Graden der Liebe erhebt, mit Recht den Namen der Hochherzigkeit und Großherzigkeit bei, und sobald ein solches Gefühl aus der inneren Welt als eine besondere Erscheinung hervortritt und sich irgendwie der Empfindung bemerklich macht, muß es uns in seiner allumfassenden Unendlichkeit mit fortreißen und die Idee der absoluten Vollkommenheit in uns erwecken. Wir vergessen über der Allheit seines Inhalts seine Besonderheit, zufolge welcher es sich freilich nicht permanent auf diesem göttlichen Standpunkte behaupten kann, sondern sich nothwendig wieder an der Welt der einzelnen Erscheinungen zersplittern muß. Nur die Religion hat uns in der Liebe Christi ein Beispiel jener Alles umfassenden Liebe aufgestellt, die trotz ihrer Besonderheit zugleich eine ewige ist. Aber eine solche Liebe steht nothwendig mit den besonderen weltlichen Verhältnissen in Widerspruch, und sie mußte daher nothwendig innerhalb der weltlichen Gränzen ein tragisches Ende nehmen. Aehnliche, wenn auch minder erhabene Beispiele einer allgemeinen kosmopolitischen Liebe bietet uns theils die Mythologie, theils die Dichtung; dahin gehört u. A. der Krischna der indischen, der Prometheus der griechischen Sage, Schiller's Marquis Posa, in gewissem Sinne auch sein Max Piccolomini, Göthe's Iphigenie u. A. In der Geschichte beschränkt sich die Liebe mehr oder weniger auf einzelne Sphären des Daseins, und vorzugsweise finden sich in ihr erhabene Beispiele der Vaterlandsliebe und der Hingebung an eine bestimmte Glaubensform. Eine der vollendetsten Schilderungen der Liebe in ihrer Universalität ist die des Apostel Paulus im ersten Korintherbrief.

§. 384.

In Bezug auf die Vorstellungen ist hier nur zu sagen, daß sie dann erhaben sind, wenn sie uns großartige, unermeßlich scheinende Objecte der Sinnenwelt, deren geistige Abbilder sie sind, vor die Seele führen. Da die Vorstellung schon an sich idealer und folglich unendlicher ist, als die ihr zum Grunde liegende reale Erscheinung, so muß sie natürlich noch leichter als diese den Eindruck der Erhabenheit erzeugen können. Daher wirkt die Poesie oft schon durch Bilder auf unser Gemüth, deren Urbilder uns vielleicht gleichgültig lassen, ja als klein erscheinen würden, wenn wir sie mit der Größe unserer Phantasiebilder messen wollten: denn sie hat vor der Wirklichkeit den Vortheil voraus, daß sie sich in ihrer Ausmalung bloß an die Seiten einer Erscheinung zu halten braucht, in denen sich die Größe vorzugsweise ausdrückt, und hingegen diejenigen verschweigen darf, welche an ihre Endlichkeit erinnern würden. Die Dichtung giebt uns daher wirklich etwas Unbegränztes, und unsere reproducirende Phantasie hat freien Spiel-

raum, sich das ihr dargebotene Object so groß zu denken als irgend möglich. Außerdem aber kann sie sich noch der hyperbolischen Darstellungsweise bedienen, sie kann an jedem einzelnen Theile oder Momente der großen Erscheinung die Größe derselben noch besonders hervorheben, sie kann mit Leichtigkeit aus dem ganzen Gebiet der Vorstellungen alle diejenigen herbeiziehen, mit denen zusammengestellt das schon an sich Große noch größer und gewaltiger erscheint. So ist es denn natürlich, daß die Vorstellung, besonders die poetisch ausgemalte, in der Regel das Ding selbst an Größe übertrifft und daß z. B. der Behemoth in der Schilderung Hiobs, von dem gesagt wird, daß sich sein Schwanz wie eine Ceder strecke, die Adern seiner Scham wie ein Ast starren, daß er den Strom in sich schlucke und es nicht groß achte, den Jordan mit seinem Munde auszuschöpfen — einen weit großartigeren Eindruck macht als der Anblick des geschilderten Thieres selbst.

§. 385.

Eine Quantität, die noch weiter von der sinnlichen Größe abliegt, ist die rein-geistige Größe der Begriffe, Gedanken, Ideen. Aber auch von ihnen läßt sich kurz sagen, daß sie um so erhabener erscheinen, je weiter sie sind und einen je höheren Platz sie auf der Stufenleiter der Induction einnehmen. Der Gattungsbegriff ist daher von Seiten der Extensivität erhabener als der Artbegriff, ja das Abstractum erhabener als das Concretum. Daher machen Dichter, welche das Erhabene vorzugsweise lieben, z. B. Aeschylus, Dante, Klopstock, Schiller ꝛc., so gern vom Abstracten Anwendung, und es muß dies als ein richtiger Griff betrachtet werden, sobald sie nur verstehen, sie ihrer unschönen Abstrusität zu entkleiden und durch irgend eine bildliche, metaphorische Wendung in das Reich des Sinnlichen zurückzuführen. Von solcher Art ist z. B. die Personification der *Βία* und der *Κράτος* im „Prometheus“ des Aeschylus. Hier concresciren nicht die Begriffe der Kraft und Gewalt zu einzelnen Erscheinungen derselben, neben denen noch andere Erscheinungen der Kraft und Gewalt existiren könnten, sondern die Allgemeinheit des Begriffs selbst wird hier verkörpert und in diese Verkörperung zugleich der Inbegriff aller möglichen besonderen Krafterscheinungen, z. B. die eines Herkules, Achill, Agamemnon ꝛc. hineingelegt. Welche Erhabenheit darin liegt, wenn an geeigneter Stelle vom Abstractum pro concreto Gebrauch gemacht wird, zeigt sich besonders deutlich bei Shakspear, z. B. wenn er den Macbeth nach des Königs Ermordung rufen läßt: „Schlaft, schlaft nicht mehr, Macbeth mordet den Schlaf! Ihn den unschuldigen Schlaf“ ꝛc. Denn wie viel matter würde es sein, wenn dafür gesagt wäre: „Macbeth mordet den schlafenden König!“ Selbst die abstractesten Begriffe können zu diesem Behuf vom Dichter verwendet werden. So schließt uns Shakspear im berühmten Monologe des Hamlet sogar die Sphäre der weitesten aller Begriffe, der des Seins und Nichtseins auf, und in Richard III. schreckt er selbst nicht vor den Begriffen des Ich und Nicht-Ich zurück. — Noch weit erhabener jedoch als die abstracten Begriffe wirken die transscendenten Ideen, in denen sich Begriff

und Vorstellung zur Indifferenz aufheben. Besonders geht ein außerordentlicher Effect von jenen Ideen aus, die am vollendetsten die unendliche Ausdehnung ausdrücken, namentlich den Ideen des Raumes, der Ewigkeit, der Welt und der Gottheit selbst. An diese wird sich daher auch diejenige Poesie, der es vorzugsweise um Darstellung der Erhabenheit zu thun ist, vor Allem halten müssen. Um aber diese transscendenten Ideen auszudrücken und dem auffassenden Sinne näher zu führen, bleibt der Kunst abermals kein anderes Mittel übrig, als die bildliche, namentlich symbolische Darstellung. Erst auf diese besondere Art der Erhabenheit paßt daher die Ansicht Hegels in vollem Maaße. Nachdem er nämlich das All und Eine, folglich Gott selbst, als das eigentliche Object der erhabenen Symbolik bezeichnet hat, erklärt er sich weiter dahin, daß dieses Object nur auf pantheistischem oder monotheistischem Wege vollkommen dargestellt werden könne. Vom Standpunkte des Pantheismus nämlich werde die göttliche Substanz als immanent in allen ihren erschaffenen Accidenzien angeschaut, und obschon in allem Einzelnen nur das Eine und Göttliche dargestellt und erhoben werden solle, so werde es doch deßhalb noch nicht als dienend und als bloßer Schmuck zur Verherrlichung Gottes herabgesetzt, sondern durch die ihm inwohnende Substanz affirmativ erhalten. Der Monotheismus dagegen, wie er sich besonders in der hebräischen Poesie ausspreche, hebe die positive Immanenz des Absoluten in den erschaffenen Erscheinungen auf und stelle die eine Substanz für sich als den Herrn der Welt auf die eine Seite, der gegenüber die Gesammtheit der Geschöpfe dastehe und, in Beziehung auf Gott gedacht, als das in sich selbst Ohnmächtige und Verschwindende gesetzt sei. Solle nun die Macht und Weisheit des Einen durch die Endlichkeit der Naturdinge und menschlichen Schicksale zur Darstellung kommen, so finde man jetzt kein indisches Verzerren zur Ungestalt des Maaßlosen mehr, sondern die Erhabenheit Gottes werde der Anschauung dadurch näher gebracht, daß, was da ist, mit all seinem Glanz, seiner Pracht und Herrlichkeit nur als eine dienende Accidenz und ein vorübergehender Schein in Vergleich mit Gottes Wesen und Festigkeit dargestellt ist.

§. 286.

Eine solche Anschauungsweise läßt sich natürlich — wie Hegel selbst im Folgenden ausspricht — vollkommen nur durch die Dichtkunst mittheilen: weil die Sprache das einzige Mittel ist, welches sich über die Besonderheit seiner Erscheinung zur reinen Idee zu erheben vermag. Dadurch daß die Idee Gottes und seiner Attribute, der Ewigkeit, Allgegenwart u. s. w. in die Gränzen der einzelnen Wörter „Gott“, „Ewigkeit“, „Allgegenwart“ u. s. w. herabgezogen werden, erscheinen sie uns durchaus nicht beschränkt, gerade weil uns bei dem symbolischen Charakter des Wortes das materielle Gefäß desselben in Vergleich mit dem allumfassenden Inhalt als etwas so gar nicht in Betracht zu Ziehendes erscheint, daß es in unserem Bewußtsein gänzlich verschwindet und uns den Inhalt in völliger Unbegränztheit zur Präsenz bringt. Es kann daher keinen erhabeneren Gedanken und keine

vollkommenere Versinnlichung desselben geben, als den einfachen Ausdruck: „Gott ist“: denn die absolute Substanz (Gott als Subject) wird hier durch die absolute Beziehung (die Beziehung der absoluten Indifferenzirung als Copula) auf den absoluten Begriff (das Sein als Prädicat) zurückgeführt, ohne alle Beschränkung des Inhalts troß der Kleinheit des sprachlichen Ausdrucks. Aber eben weil die sprachliche Erscheinung hier gänzlich in der Idee aufgeht, strebt die Kunst danach, die göttliche Substanz der Anschauung noch näher zu führen, und greift nun nach den größten und erhabensten Erscheinungen der Welt, um daran die Gottheit zu interpretiren, so daß nun die Erhabenheit derselben keine selbstständig-wirkende mehr ist, sondern nur eine symbolische, d. h. eine solche, welche nur dazu dient, die Größe und Erhabenheit Gottes oder irgend einer andern der höchsten Ideen positiv oder negativ zu verherrlichen. Dabei ist aber nothwendig das festzuhalten, daß diese höchsten Ideen nur dann den Eindruck der extensiven Erhabenheit, mit der wir es hier noch zu thun haben, zu machen im Stande sind, wenn sie von Seiten ihrer Ausdehnung, z. B. Gott in seiner räumlichen und zeitlichen Unbegränztheit, d. i. als allgegenwärtig und ewig, dargestellt werden. Auch seine Allwissenheit als bloß vergeistigte Allgegenwart und ähnliche Eigenschaften werden einen ähnlichen Eindruck hervorbringen, während Ideen, wie die der Allmacht, Weisheit, Unveränderlichkeit Gottes in das Gebiet der dynamischen Erhabenheit fallen. Beispiele einer Verherrlichung Gottes von Seiten seiner allumfassenden Größe finden sich besonders in den Anfängen der Poesie, weil die Größe am Leichtesten als ein Attribut der Gottheit erkannt wird. Namentlich können die Orientalen: die Inder, Perser, Hebräer; in minderem Grade die älteren Griechen und Germanen als Darsteller dieser Erhabenheit gelten. So heißt es z. B., wie schon Hegel mittheilt, von Krischna: „Erde, Wasser und Wind, Luft und Feuer, der Geist, Verstand und die Ichheit sind die acht Stücke meiner Wesenskraft“ u. s. w. Hier erscheint die Gottheit vorzugsweise als das Allumfassende, also von Seiten ihres unbegränzten Umfangs. An einer anderen Stelle verbindet Krischna hiemit zugleich die Dimension der geistig gedachten Höhe: Unter den Gestirnen bin ich die strahlende Sonne, unter den lunarischen Zeichen der Mond, unter den heiligen Büchern das Buch der Hymnen, unter den Sinnen das Innere, Meru unter den Gipfeln der Berge, unter den Bergen Himalayas, unter den Thieren der Löwe, unter den Buchstaben der Vocal A, unter den Jahreszeiten der blühende Frühling u. s. w. Auf ähnliche Weise wird die Gottheit auch von den persischen Dichtern als das All und Eine gepriesen:

Ich sah empor, und sah in allen Räumen Eines,
Hinab, und sah in allen Wellenschäumen Eines.
Ich sah ins Herz, es war ein Meer, ein Raum der Welten
Voll tausend Träumen, ich sah in allen Träumen Eines u. s. w.

§. 387.

Am bekanntesten sind in dieser Hinsicht die Dichtungen der Hebräer geworden, z. B. die herrliche Stelle von Gottes Allgegenwart: „Wo soll ich

hingehen vor Deinem Geist? Wo soll ich hinfliehen vor deinem Angesicht? Führe ich gen Himmel, so bist Du da; bettete ich mich in die Hölle, siehe, so bist Du auch da"! u. s. w.; oder die von seiner Ewigkeit: „Herr Gott, Du bist unsere Zuflucht für und für. Ehe denn die Berge waren und die Erde und die Welt erschaffen worden, bist Du Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Tausend Jahre sind vor Dir, wie ein Tag der gestern vergangen ist und wie eine Nachtwache!" oder von seiner Größe und Majestät überhaupt: „Machet die Thore weit und die Thüren in der Welt hoch, daß der König der Ehren einziehe!" — Auch in der alt-christlichen Poesie pflanzte sich dieser Geist noch fort, namentlich in den Werken des gottbegeisterten Johannes, z. B.: „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort!" oder in der Offenbarung: „Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende, der Erste und der Letzte: der da ist, der da war und der da kommt."

Bei den Griechen hat sich die Idee der Gottheit minder rein entfaltet; sie erscheint zersplittert in die Ideen der inhaltslosen Räumlichkeit oder des Chaos, der alles verschlingenden und wieder von sich gebenden Zeit oder des Kronos und der herrschenden, unwiderstehlichen Kraft oder des Zeus u. s. w. Die Idee des Chaos kann von Seiten ihrer Extensivität höchst erhaben wirken. „Wer kann es sich anders denken, sagt Herder, als ein abstractes Zero oder als einen schwarzen, wüsten, runden, unendlichen Raum? Und war Beides das Nichts, was vor der Schöpfung vorherging? Mensch, bekenne es: Du bist mit dem Sein und mit der sinnlichen Welt umhüllet: Deine speculative Vernunft kam dahin, wohin das Ganze Deiner Seele, ihre ganze, ungetheilte Bilderkraft nicht folgen kann. Du kannst Dir immer das alte Nichts

Befruchtet mit der Kraft des wesenreichen Worts

gebärend denken wollen, zu denken scheinen: aber — was denkst Du?

Euch ruf' ich an, ihr altergrauen Weisen!
Zeigt mir den Raum, da keine Welt noch war!
Bezeichnet jene Gleis von Wunderkreisen,
Wo sich das Licht gebar!
Wo Nichts unten und nichts oben,
Und nichts in dem Unendlichen umschränkt —
Und doch die Höh' ward, wo sich Himmel hoben,
Und doch die Tief', in die das Meer sich senkt." —

So als Chaos, als vorweltlicher Zustand, als leerer Raum gedacht, erscheint das Nichts, das wir in anderem Sinne als den Kern des Lächerlichen zu fassen haben, nicht minder erhaben als das All, weil es nur als die Aufhebung und Negation des Alls zu denken ist. Ich erinnere hier nur an die erhabene Stelle in Göthe's Faust, wo das Reich der „Mütter", der noch vor aller Realität existirenden Ideen, geschildert wird:

Göttinen thronen hehr in Einsamkeit,
Um sie kein Ort, noch wen'ger eine Zeit;
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.
Die Mütter sind's!

Und weiter unten:

Wohin der Weg? — Kein Weg! Ins Unbetretne,
Nicht zu Betretende! Ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende! Bist du bereit? —
Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben!
Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben,
Hast du Begriff von Oed' und Einsamkeit? u. s. w.

§. 388.

Unter den Griechen selbst haben mehr die alten Philosophen als die Dichter den Darstellungen solcher Ideen sich hingegeben. Mit der Entthronung des Kronos kam mit Zeus und der jüngeren Götterfamilie die ruhige Kraft auf den Thron, die Ideen sonderten und formten sich und in der Kunst erhielt statt des symbolischen Elements das plastische das Uebergewicht. Dennoch legten auch die Griechen ihren Göttern als ein wesentliches Attribut eine übermenschliche Größe bei, die wohl als Symbol der als unendlich gedachten Größe angesehen werden darf. Homer läßt den Ares bei seinem Fall sieben Hufen Landes bedecken, den Poseidon läßt er mit vier Schritten vom thrakischen Samos nach Aigai gelangen, und den Helm der Athene schildert er von solcher Größe, daß eine Mannschaft von hundert Städten darunter habe Platz nehmen können. Wie groß muß sich also der griechische Mythos erst den Zeus gedacht haben, aus dessen Haupt er Athene vollständig gewappnet hervorspringen ließ! Durfte auch die Skulptur mit der Poesie und Sage hierin nicht gleichen Schritt halten, so arbeitete doch Phidias seinen olympischen Zeus so groß, daß derselbe, wenn er sich hätte von seinem Sitze erheben wollen, die Decke des Tempels würde eingestoßen haben.

§. 389.

Auch die germanische und nordische Poesie bietet gerade in ihren ersten Anfängen erhabene Darstellungen des Göttlichen in der hier besprochenen Weise. Wodan, Thor 2c. galten gleichfalls als Götter von riesiger Größe, und der mit dem Christenthum eingeführte Eine Gott wird vorzugsweise als der allgegenwärtige und ewige geschildert, z. B. im Wessobrunner Gebet: „Das erfuhr ich bei Menschen von höchster Klugheit, daß Erde nicht war noch Aufhimmel, noch Baum, noch Berg, noch einiger Stern, noch Sonnenschein, noch Mondesleuchten, noch Meeressee. Aber obgleich Nichts da war, nicht Ende noch Wende: war doch der Eine, allmächtige Gott.“ Ueberhaupt neigte die moderne Kunst, als von dem im Orient erblühten Christenthum durchdrungen, wieder mehr als die griechische, zur Darstellung der allumfassenden göttlichen Idee. Sie verfuhr hiebei wiederum entweder monotheistisch oder pantheistisch, ja man suchte beide Darstellungsweisen zu vereinigen und sogar in griechisch-plastischer Form zum Ausdruck zu bringen. Dies ist die eigentlich-romantische Darstellung der Gottheit, nämlich die Darstellung Gottes als Vaters, aus welchem nicht nur Alles herausgegangen ist, sondern zu welchem auch Alles zurückkehrt, und in welchem sich Alles wiederfindet. Das plastische Element in dieser Vorstellung ist das bestimmte

Bild, unter welcher die Gottheit gedacht wird; das orientalisch-symbolische die damit verbundene Festhaltung der schlechthin unbegränzten Idee. Beide Elemente kommen jedoch selten zu vollem Gleichgewicht. Das Ueberwiegen der monotheistischen Anschauungsweise zeigt sich z. B. in Dichtern wie Klopstock und Herder; ein Ueberwiegen der pantheistischen Darstellung in Dichtern wie Göthe und Rückert. Namentlich hat sich der letztere so tief in die östliche Poesie versenkt, daß er in vielen seiner Dichtungen fast ganz wie ein Dichter des Orients erscheint und das christlich-romantische Element nur leise durchklingen läßt. Daher lassen sich nicht leicht bei einem anderen Dichter so viel Beispiele einer erhabenen Darstellung, welche vorzugsweise auf der extensiven Größe der darin behandelten Ideen beruht, finden als bei ihm; namentlich sind seine „Bruchstücke eines Lehrgedichts" und die unter dem Namen „Pantheon" zusammengestellten Gedichte voll davon.

b) Numerische Erhabenheit.

§. 390.

Die Zahl an sich, d. h. nicht die einzelnen besonderen Zahlen, sondern die Idee der Zahl überhaupt ist schon als solche ein Unendliches, eine schlechthin unbestimmte Quantität, welche sich nach der positiven und negativen Seite hin ins völlig Schrankenlose verliert. Dieser ihrer Allgemeinheit nach ist die Zahl im Gegensatz zu den besonderen Zahlen Unzahl (Zero, + —) oder, wie wir uns positiver ausdrücken sollten: Allzahl. Es leuchtet ein, daß sie in dieser Form, als reine Idee gedacht, nicht zur entsprechenden sinnlichen Anschauung gelangen kann; sie vermag daher nur durch die Symbolik der Sprache, durch das Wort der Allheit in uns hervorgerufen zu werden oder auf indirectem Wege durch eine Verkleinerung der scheinbar höchsten Zahlen gegen die in der Allzahl zusammengefaßte Summe, z. B. in der von Vischer angeführten Stelle aus Haller's „Hymne über die Ewigkeit":

Ich häufe ungeheure Zahlen,
Gebirge Millionen auf,
Ich wälze Zeit auf Zeit und Welt auf Welten hin;
Und wann ich auf der Mark des Endlichen nun bin
Und von der grausen Höhe
Mit Schwindeln wieder nach dir sehe,
Ist alle Macht der Zahl, vermehrt mit tausend Malen,
Noch nicht ein Theil von dir;
Ich zieh' sie ab, und du liegst ganz vor mir.

Sobald die Zahl nicht bloß in abstracto, sondern als wirkliche Erscheinung gedacht werden soll, muß es nothwendig eine bestimmte Zahl sein: denn nur bestimmte Zahlen sind in der realen Welt zu finden und es ist bloß eine Illusion, wenn wir etwas wirklich Unzählbares zu sehen glauben. Hienach sollte keine Erscheinung von Seiten der Zahl als unendlich aufgefaßt werden, mithin eine numerische Erhabenheit innerhalb der Erscheinungswelt unmöglich sein. Es geht aber hier gerade, wie bei den extensiven Größen. Die objectiv-bestimmte Zahl schlägt für unsere subjective Fassungskraft zur unbestimmten und unbestimmbaren um, wir fassen sie nicht von Seiten ihrer

Begränztheit, sondern von Seiten derjenigen Eigenschaft, vermöge welcher sie über alle Gränzen hinauszugehen scheint. Dies ist auf doppelte Weise möglich. Einerseits kann die Zahl wirklich eine so große sein, daß sie diejenige Anzahl, welche wir zu überblicken und zusammenzufassen gewohnt sind, übersteigt und dadurch für uns in das Gebiet des Unendlichen hinüberragt; andererseits kann uns die bestimmte Zahl als eine so wichtige und bedeutende erscheinen, daß wir in ihr den Inbegriff sämmtlicher Zahlen zu finden glauben.

§. 391.

Aus dem ersten Grunde geschieht es, daß uns die Tausende, die Myriaden, die Millionen u. s. w. erhaben scheinen, schon in der einfachen Form und noch mehr in der multiplicativen oder sonstwie zusammengesetzten. Dreimal drei z. B. scheint uns mehr als neun; zehn mal hundert Tausend größer als eine Million. Da Neun unter den einfachen Zahlen die größte, so erscheinen uns besonders die durch sie gebildeten Formen als bedeutend, ja bedeutender als größere Zahlen z. B. 9999 mehr als 10,000. Auf die Größe der Einheit kommt es hiebei nicht an; daher kann ein Bruchtheil dem ästhetischen Gefühl größer erscheinen als das einfache Ganze. Noch mehr steigert sich die Wirkung der Zahlen, wenn sie irgend wie verkörpert z. B. als eine unübersehbare Menge der Masten in einem Hafen, als die nicht enden wollenden Schaaren eines an uns vorüberziehenden Heeres, als die unzählige Masse der Gestirne, als die unfaßbare Fülle von Tönen u. s. w. vor unsere Sinne treten. Wie also bei den extensiven Größen der Eindruck der Erhabenheit von der scheinbaren Unermeßlichkeit ausgeht, so stammt er bei den numerischen von der Unzähligkeit. Sobald uns daher die Poesie etwas Numerisch-Erhabenes vorführen will, stellt sie ihr Object gewöhnlich selbst als ein Unzählbares oder als ein durch gar keine Zahl auszudrückendes dar, oder sie vergleicht es mit solchen Massenerscheinungen, die wir als unzählig aufzufassen pflegen z. B. mit dem Sand am Meere, mit den Flocken eines Schneegestöbers, mit den Wellen des Meeres u. s. w. So finden wir bei Homer folgende Schilderung:

„Dort, gleichwie der Gevögel unzählbar fliegende Schaaren,
Kraniche, oder Gäns', und das Volk langhalsiger Schwäne
Ueber die asische Wies', um Kaystrios weite Gewässer
Hierhin flattern und dort, mit freudigem Schwunge der Flügel,
Dann mit Getön absenken den Flug, daß weit das Gefild hallt:
So dort stürzten die Schaaren von Schiffen einher und Gezelten
Auf die skamandrische Flur; und ringsum dröhnte die Erd' auf
Grau'nvoll unter dem Gang des wandelnden Heers und der Rosse.
Jetzo standen sie All in der blumigen Au des Skamandros,
Tausende, gleichwie Blätter und knospende Blumen im Frühling.
Aber dicht, wie der Fliegen unzählbar wimmelnde Schaaren
Rastlos durch das Gehege des ländlichen Hirten umherziehn
Im anmuthigen Lenz, wann Milch von den Butten herabtrieft:
So unzählbar standen die hauptumlockten Achaier
Gegen die Troer im Felde, sie auszutilgen verlangend.“

Der Dichter beschränkt sich daher, nur die Fürsten aufzuzählen, und steigert seine Schilderung noch dadurch, daß er erklärt, das Volk nicht benennen und verkündigen zu können,

Wären ihm auch zehn Kehlen zugleich, zehn redende Zungen,
Wär' unzerbrechlicher Laut und ein ehernes Herz ihm gewähret.

Ein noch wirksameres Mittel, die Idee der Unzähligkeit auszudrücken, ist das Zersplittern der Gesammtzahl in eine selbst unübersehbare Masse einzelner Gruppen oder Haufen z. B. wenn Schiller in den „Kranichen des Ibykus singt:

„Wer zählt die Völer, nennt die Namen,
Die gastlich hier zusammenkamen?
Von Theseus Stadt, von Aulis Strand,
Von Phocis, vom Spartanerland,
Von Asiens entleg'ner Küste,
Von allen Inseln kamen sie
Und horchen von dem Schaugerüste
Des Chores grauser Melodie."

Oder die Masse der einzelnen Glieder kann an dem Umfang des Ganzen, an der Unzulänglichkeit des Raumes oder der Zeit, sie zu fassen, an der Unmöglichkeit, zur vorhandenen Zahl noch etwas hinzuzufügen, an den Wirkungen und Folgen, welche damit verknüpft sind, und noch durch viele andere Mittel versinnlicht werden, von denen wir einige in demselben Schillerschen Gedichte finden, wenn es in dem vorangehenden Verse heißt:

Denn Bank an Bank gedränget sitzen,
Es brechen fast der Bühne Stützen,
Herbeigeströmt von Fern und Nah,
Der Griechen Völker wartend da,
Dumpfbrausend wie des Meeres Wogen;
Von Menschen wimmelnd, wächst der Bau,
In weiter stets geschweiftem Bogen
Hinauf bis in des Himmels Blau.

§. 392.

In diesen unbestimmten Zahlbestimmungen ist das Umschlagen der Anzahl zur Unzahl oder Allzahl ein sehr natürliches, weil die an sich vorhandene Bestimmtheit für das anschauende Subject in der That nicht da ist. Dagegen hat die andere Art des Umschlagens oft etwas Mystisches und Geheimnißvolles. Auf solche Weise wirkt z. B. die immer wiederkehrende Zahl Sieben in der Offenbarung Johannis: die sieben Gemeinden, die sieben Geister Gottes, die sieben güldenen Leuchter, die sieben Sterne, die sieben Fackeln, das Buch mit sieben Siegeln, die sieben Augen, die sieben Posaunen, das Thier mit sieben Häuptern u. s. w. Die Zahl Sieben hört hier auf, bloß Sieben zu sein; sie erscheint uns als das räthselhafte Symbol der Zahl überhaupt und wir versenken uns durch sie in das Meer des Unerfaßlichen und Unendlichen. Außer der Sieben haben noch manche andere Zahlen eine so mysteriöse Gewalt, z. B. die Zwölf, die Dreizehn, die Neun und vor allen die Drei. Diese bethätigt ihre Zauberkraft in Kunst und

Wissenschaft, im heiligen und profanen Leben. Der Grund hievon liegt wohl in der Erkenntniß oder Ahnung, daß in ihr der Dualismus der Zwei wieder ein Bindemittel enthält, daß sie mithin die Zurückführung der Zweiheit zur Einheit, die Synthesis der Thesis-Antithesis, das Band der Einheit und Uneinheit, kurz das einfachste Sinnbild der Allheit und unbedingten Totalität ist. So erreicht die numerische Erhabenheit auch von dieser Seite ihren Gipfel in der Idee der Gottheit, die in dieser Beziehung als Dreieinigkeit gefaßt wird — eine Idee, die wir, wenn auch trüber und unvollkommener ausgebildet, auch schon in den heidnischen Mythen, z. B. in der Zerspaltung des Fatums in die drei Schicksalsgöttinnen, in der mystisch-heiligen Bedeutung des Dreifußes, des Dreieckes, des Drudenfußes u. s. w. wiederfinden. Hieraus wird klar, wie die Erhabenheit von allen Modificationen der Schönheit diejenige ist, welche die Idee der Vollkommenheit am vollkommensten in uns erweckt, nämlich dadurch, daß sie uns die Idee der Vollkommenheit selbst als einzelne Erscheinung vorführt; daß sie aber im sinnlichen Ausdruck dieser Idee am allerunvollkommensten ist, weil sie entweder zu anthropomorphischen oder anthropopathischen Vorstellungen greifen oder sich mit mystischen Symbolen, insbesondere mit der geheimnißvollen Wirkung des Wortes oder sinnbildlicher Zeichen und Geberden, z. B. der Hieroglyphen, Runen, Buchstaben, Ziffern u. s. w. begnügen muß. Die numerische Erhabenheit insbesondere leidet überdies noch daran, daß sie, wie sie am leichtesten das Gefühl zum Staunen, zur Bewunderung fortreißt, so auch am leichtesten dies Gefühl in seinen Gegensatz umschlagen läßt. Der vom Erhabenen überhaupt geltende Satz: „Du sublime au ridicule n'est qu'un pas“ gilt daher ganz besonders von dem numerisch Erhabenen und namentlich von demjenigen, welches durch große, ungeheuerliche Zahlen zu wirken sucht. Dem anfangs in Staunen versetzten Gefühl kommt sehr bald zum Bewußtsein, daß im Verhältniß zur Idee der Allheit die größte Zahl nicht größer ist als die kleinste, daß der Gedanke einer höchsten Zahl überhaupt ein Unsinn ist, und demzufolge sinkt ihm plötzlich das eben noch angestaunte Object zu einem Lächerlichen herab. Ein Erhabenes von so kurzer, oft nur momentaner Wirkung kann man mit dem Namen des Stupenden bezeichnen. Wer sich durch ein Solches gar zu leicht und allzu dauernd fesseln läßt, erscheint dem nüchternen Verstande leicht als stupide, während umgekehrt Derjenige, welcher ganz und gar dem Grundsatze des „nil admirare“ verfallen ist, dem empfänglicheren Gefühl als kalt und blasirt erscheint.

c) Dynamische Erhabenheit.

§. 393.

Die dritte Modification der Quantität ist die Kraft oder die dynamische Größe. Sie fällt in die Kategorie des Werdens. Nur im und am Werden kann sie sich darstellen. Sie geht aus ihrem beschränkten Dasein, welches sie selbst als Nicht-Sein auffaßt, ins unbeschränkte Sein über; sie sucht sich so weit als möglich im Raume und in der Zeit, in der Sphäre

des Körperlichen oder Geistigen auszubreiten und das All zu erringen. Sobald uns dies Streben in das All hinein an einer Erscheinung fühlbar wird, muß uns dieselbe nothwendig erhaben scheinen: denn sie erweckt durch eine ihr inhärirende, mit der Idee der Allheit in Einklang stehende Eigenschaft die Idee des Absoluten. Dieser activen Kraft steht die passive gegenüber, und diese besitzt eine Erscheinung dann, wenn sie zeigt, daß sie das Absolute in sich selbst erkennt, daher alles Aeußere als nicht-seiend betrachtet und nur danach strebt, sich gegen dieses in ewigem Wechsel begriffene, gegen sie andringende Meer der Nichtigkeit als das Seiende und Bleibende zu behaupten.

Zu diesen beiden einander entgegengesetzten Formen der Kraft gesellt sich eine dritte Form, nämlich diejenige Kraft, welche mit passiver Beharrlichkeit eine bestimmte Tendenz verfolgt und in dieser das Absolute erkennt, oder deren höchste Tendenz als unmittelbar Eins erscheint mit Dem, was sie erstrebt, so daß sich also in ihr der Unterschied von Werden und Sein als bereits in der Ausgleichung begriffen darstellt. Wir können diese Kraft als Consequenz, als Dauer im Wechsel, d. h. als Passivität in der Activität, oder auch als Allmacht, d. i. als Activität in der Passivität bezeichnen.

Die active Kraft stellt sich stets als Bewegung, die passive als Ruhe dar. Die activ-passive verbindet Ruhe mit Bewegung, oder Bewegung mit Ruhe, d. h. sie erfüllt das höchste Bestreben, indem sie sich selbst gleich bleibt, und bleibt sich selbst gleich, auch wenn sie im höchsten Bestreben begriffen ist.

§. 394.

Die active Kraft oder die Kraft der Bewegung messen wir an der Schnelligkeit. Je leichter und schneller ein Gegenstand aus seinem beschränkten Dasein ins Unbeschränkte überzugehen scheint, ein um so größeres Streben setzen wir in ihm voraus. Rein materielle Erscheinungen sind natürlich als solche dieser activen Kraftäußerung nicht fähig, sondern bedürfen dazu eines von Außen oder von Innen kommenden Impulses. Ein Felsen z. B. wirkt erst dann activ-dynamisch erhaben, wenn er, durch irgend eine äußere oder innere Kraft in Bewegung gesetzt mit solcher Heftigkeit an uns vorübereilt, daß er uns entweder ins Bodenlose zu fallen oder sich im weiten Luftraum zu verlieren scheint. Beispiele der activ-dynamischen Erhabenheit finden wir daher besonders im Bereich der höheren, gleichsam durchgeistigten Elemente des Wassers, der Luft und des Feuers, und im Gebiet der reinen Bewegungen oder der beseelten Körper. Erhabene Erscheinungen jener Art sind u. A. der scheinbar ins Unendliche aufsteigende Springquell, der mit unberechenbarer Hast herabstürzende Wasserfall, der in Sekunden meilenweit rasende Sturm, die Eruptionen eines feuerspeienden Bergs, der zuckende Blitzstrahl, der im Nu scheinbar die ganze Welt durcheilende Strahl der aufgehenden Sonne; erhabene Erscheinungen dieser Art hingegen sind das Rollen des Donners, das Brausen des Sturmwinds, der Sprung eines Löwen, das Dahinfliegen eines Rosses, z. B. jener vom Boreas erzeugten Füllen, welche nach Homer über die Spitzen des Halms dahinflogen, ohne ihn zu knicken, und über die

Wölbungen der Meereswogen dahin eilten, ohne einzusinken. Die Schnelligkeit wird natürlich um so mehr dann effectuiren, wenn sie sich an Erscheinungen zeigt, die auch von anderer Seite erhaben sind; ja ihr Effect kann durch Nebenvorstellungen ganz und gar paralysirt werden, z. B. wenn wir uns die Schnelligkeit des Hasen als aus Furcht, also aus Schwäche, statt aus Kraft hervorgegangen denken.

§. 395.

Am fähigsten für die Auffassung der Schnelligkeit ist das Ohr, und die Erscheinungen werden daher am leichtesten die Wirkung der activ-dynamischen Erhabenheit machen, insofern sie tonische oder akustische sind. Vischer bemerkt ganz richtig, daß man sich selbst rein-optische Erscheinungen, z. B. das Erscheinen des Lichtes, gern zu akustischen umschaffe und erinnert an den Gesang Raphael's im Prolog zum Faust: „Die Sonne tönt nach alter Weise" ꝛc. Noch treffender erscheinen hier Ariel's Worte zu Anfang des zweiten Theils:

Horchet! horcht! dem Sturm der Horen,
Tönend wird für Geistes-Ohren
Schon der neue Tag geboren.
Felsenthore knarren rasselnd,
Phöbus Räder rollen prasselnd,
Welch Getöse bringt das Licht!
Es trompetet, es posaunet,
Auge blinzt und Ohr erstaunet,
Unerhörtes hört sich nicht.

Jean Paul hat die Bemerkung der dynamischen Größe dem Auge ganz und gar absprechen wollen, aber mit Unrecht. Ein Blitz wirkt erhaben auch ohne darauf folgenden Donner, z. B. beim fernen Wetterleuchten, und ein Wasserfall macht auch auf den Tauben einen großartigen Eindruck. Ja die Bewegung kann gerade dadurch erhaben werden, daß sie zufolge ihrer Schnelligkeit nicht mehr in das Gehör fällt, z. B. der Lauf eines Rosses, welches den Fußboden nur so leise berührte, daß wir die Tritte nicht mehr zu hören vermöchten. Aber allerdings ist der Schall der sicherste und unmittelbarste Verkünder der Schnelligkeit, und zwar ebensowohl derjenigen Schnelligkeit, mit welcher die Ausdehnung im Raume vor sich geht, als jener, zufolge welcher sich eine Erscheinung in die Unendlichkeit der Zeit verliert. —

Die Schnelligkeit der räumlichen Bewegung verkündet uns die Stärke des Schalls; die Raschheit der zeitlichen Bewegung die Höhe des Tones und die Schnelligkeit des Rhythmus.

§. 396.

Soll die Idee der werdenden Ausdehnung im Raume oder des Wachsens und sich Ausbreitens noch gesteigert werden, so geschieht dies in der Musik durch das Crescendo oder Anschwellenlassen der Töne. Hier dient das vorangehende Piano als Folie für jede nachfolgende Steigerung; wir glauben

während des Anwachsens, das Anschwellen werde immer so fort gehen, und wir verlieren uns bei diesem Gedanken ins Unendliche, so daß wir am Ende, wenn der höchste Grad der Kraft aufgeboten ist, eine fernere Steigerung nicht mehr vermissen. Welch ein Effect in solchen Steigerungen liegt, läßt sich schon an Naturerscheinungen empfinden, z. B. beim Wachsen des Donners, beim Stärkerwerden des Meeresbrausens, beim Herannahen eines Windsgeräusches im Walde, welches u. A. Gottfried Keller sehr schön geschildert hat, wenn er singt:

. . . Fern am Rand fing eine junge Eiche an, sich sanft zu wiegen,
Und dann ging es immer weiter an ein Sausen, an ein Biegen;
Kam es her in mächt'gem Zuge, schwoll es an zu breiten Wogen,
Hoch sich durch die Wipfel wälzend, kam die Sturmesfluth gezogen.
Und nun sang und pfiff es gräulich in den Kronen, in den Lüften,
Und dazwischen knarrt und dröhnt es unten in den Wurzelgrüften.
Manchmal schwang die höchste Eiche gellend ihren Schaft alleine;
Donnernder erscholl nur immer drauf der Chor vom ganzen Haine! u. s. w.

Ganz besonders macht sich die Wirkung des Crescendo in der Musik geltend. Ich erinnere hier nur an Haydn's Schöpfung und an das Finale der Beethoven'schen C=mollsymphonie. Dort ist es, als ob plötzlich das lichtvolle geordnete All aus dem dunklen, chaotischen Nichts hervorspräng', hier, als ob ein herrlicher Triumphzug, den uns schon lange vorher das dumpfe Brausen des Volks und das immer deutlichere Erklingen der Instrumente verkündigt hat, endlich in vollem Festjubel um die Ecke bög' und alle unsre Sinne und Gedanken mit sich fortriß.

§. 397.

Die Kraft des zeitlichen Strebens drückt sich, wie gesagt, an der Höhe der Töne und an der Schnelligkeit des Rhythmus aus. Die Erhabenheit der hohen Töne ist also nicht wie die der tiefen eine extensive, sondern eine dynamische. Bei den tiefen Tönen wirkt die Länge der einzelnen Schwingungen, bei den hohen die außerordentliche Kraftäußerung, mit welcher sie in die Unendlichkeit der Zeit hineinstreben. Ganz so ist es mit dem raschen Tempo und den schnellen Rhythmen, und ein Prestissimo und Allegro wirkt daher gerade von entgegengesetzter Seite erhaben, als ein Larghetto und Adagio. Aus denselben Gründen, aus welchen das Forte durch das Crescendo gehoben wird, kann natürlich auch das rasche Tempo durch das Accelerando in seinem Effect gesteigert werden, weßhalb denn die Tonsetzer sehr häufig vor dem Schluß, um die Wirkung zu erhöhen, sogar einen kürzeren, rascher pulsirenden Tact eintreten lassen. Auf dynamischen Verhältnissen beruht meistentheils auch die Erhabenheit der Sprache als solcher; denn sie wird besonders erzeugt durch volltönende Worte, durch rollenden Rhythmus oder Numerus, durch einen kurzen, rasch fortschreitenden Stil und andere Mittel, die von den Rhetorikern genugsam erörtert sind.

§. 398.

So viel von den sinnlichen Erscheinungen. Unter den übersinnlichen wollen wir zunächst die Gefühle in Betracht ziehen. Bei diesen äußert

sich die active Kraft dadurch, daß sie nach und nach alle übrigen Gefühle in sich verschlingen und mit immer größerer Hast, wie ein wachsendes Feuer, um sich greifen. Das Gefühl steigert sich in diesem Falle zum Enthusiasmus oder zur Leidenschaft. Denn in dynamischer Beziehung können sowohl die positiven, wie die negativen Gefühle erhaben wirken, nur daß die letzteren häufig ins Tragische umschlagen. Jedoch ist dies nicht durchaus nothwendig. Der Zorn z. B. kann sich rein-erhaben darstellen, z. B. der Zorn Christi über den unfruchtbaren Feigenbaum, der Zorn Mosis über die Abgötterei der Israeliten, der Zorn Apoll's über den Drachen Python u. s. w., während die Zornausbrüche des Agamemnon und Achilles bei Homer, des Aias bei Sophokles, des König Lear und Percy bei Shakespeare neben ihrer Erhabenheit schon einen tragischen Beigeschmack haben. Die Thätigkeit des Gefühls, sofern es dynamisch-erhaben ist, betrachten wir als ein Sichhinausschwingen über das Gewöhnliche, und daher ist das Erhabene dieser Art als das Ueberschwängliche zu bezeichnen. Unter allen Gefühlen sind das religiöse und sittliche, das Wahrheits- und Schönheitsgefühl diejenigen, welche am leichtesten erhaben zu wirken vermögen, weil sie am Unverkennbarsten die Richtung auf das Göttliche ausdrücken. Daher die Erhabenheit der in höherer Potenz sich ausdrückenden Andacht, Liebe, Freundschaft, Hoffnung, Freude, sobald sie sich wirklich im Gebiet des Heiligen und Guten, des Wahren und Schönen bewegen.

§. 399.

An die Gefühle schließen sich die Tendenzen und Handlungen. In diesen drückt sich die active Kraft der geistigen Erscheinungen am Evidentesten und Mächtigsten aus. Die Kraft des Werdens erscheint hier zunächst als Kraft des Wollens und alsdann als Kraft des Könnens, aus welchen zwei Factoren sich dann als Product das Vollbringen oder die That ergiebt. Sobald uns ein Wille rein erhaben scheinen soll, muß er ein guter Wille sein, d. h. er muß der Gottheit nachstreben und zwar so, daß dabei der besondere, egoistische Wille aufgeopfert wird. Setzt sich dagegen das Ich selbst als Gottheit und sucht sich von dieser Selbsterhebung aus als das Absolute geltend zu machen, so muß es vermöge seiner Willenskraft zwar auch groß und erhaben erscheinen; aber es kann sich auf dieser Höhe nicht erhalten, es geräth nothwendig mit dem wahrhaft Göttlichen in Conflict und muß darüber zu Grunde gehen. In diesem Fall wird aber aus dem Erhabenen ein Tragisches. Beispiel eines erhabenen Willens ist der des Codrus, des Horatius Cocles, des Marcus Curtius, des Regulus, des Arnold von Winkelried, und vor Allen Christi. Das tragische Ende, welches z. Th. diese Helden nahmen, hat nichts mit ihrer Tendenz als solcher gemein. Nicht darüber gehen sie unter, daß ihre Tendenzen mit dem Göttlichen im Widerspruch stehen, sondern weil sie zu rein-göttlich sind, als daß sie unter den unvollkommenen Verhältnissen der Welt zugleich ihr Ziel erreichen und sich selbst in derselben behaupten könnten. Ihr Untergang ist daher auch nur scheinbar ein solcher; im Grunde ist er eine Erhebung über die irdischen Verhältnisse,

wie dies auch die christliche Religion durch die Lehre von der Auferstehung und Himmelfahrt Christi ganz unserer Idee angemessen andeutet. Was Tragisches in diesem ihrem Schicksale liegt, trifft nicht sie selbst, sondern die Welt, welche sich im Gegensatz zu ihnen als das Unvollkommene, als das des Rein-Göttlichen Unwürdige darstellt.

§. 400.

Von Seiten des Könnens wird ein Bestreben erhaben, wenn sich darin eine ungewöhnliche, außerordentliche Kraft ankündigt, ein Hinausgehen über die gewohnten Schranken, mit denen das Einzelwesen umschlossen ist. Von dieser Seite ist der Mensch überhaupt erhaben, im Gegensatz zu den übrigen Geschöpfen, deren verschiedene Kräfte er gewissermaßen geistig in sich concentrirt und vermöge seines Geistes beherrscht. „Welch ein Meisterstück ist der Mensch! wie edel durch Vernunft! wie unbegränzt an Fähigkeiten! in Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig, im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild der Lebendigen!" So wird seine Erhabenheit von Hamlet geschildert, und ein noch ausführlicheres Gemälde seiner allesbezwingenden Kraft giebt uns der berühmte erste Chorgesang in der „Antigone":

Vieles Gewaltige lebt, und Nichts
Ist gewaltiger als der Mensch! rc.

Ueber diese allgemeine, der Gattung angehörige Größe erhebt sich wiederum der einzelne Mensch, wenn er aus sich die Kraft einer Gesammtmasse entwickelt. Diese Kraft kann sich gestalten bald als rein-physische Kraft, bald als Macht, Gewalt, Herrschaft, oder auch als Einsicht, Geist, Intelligenz. Wer eine solche Kraft, namentlich eine übernatürliche Körperstärke besitzt und sie durch Ausführung seiner Tendenzen an den Tag legt, erscheint als Held oder Heros, d. i. als ein Mensch, in den die Gottheit selbst hinabgestiegen zu sein scheint, als ein Uebermensch, der näher als die übrigen Menschen mit den Göttern verwandt ist, als ein Halbgott, wie uns deren die Mythen und epischen Volksdichtungen aller Nationen in Fischma, Rostem, Herakles, Siegfried, Roland u. v. a. geschildert haben. Das in dieser Weise sich darstellende Erhabene nennen wir daher das Heroische. Auch die auf Macht und Herrschaft sich gründende Erhabenheit wird vom ästhetischen Gefühl als ein Ausfluß oder besonderes Geschenk der Gottheit gedacht, dergestalt daß ihm die Könige als die Götter der Erde erscheinen. Diese Art der Erhabenheit, die von keinem Dichter vollendeter als von Shakspeare gezeichnet ist — so vollendet, daß jeder seiner Könige, wie König Lear, von sich sagen kann: „Jeder Zoll ein König!" und daß selbst ein „zusammengeflickter Lumpenkönig" wie der im „Hamlet" nicht zuviel von sich behauptet, wenn er sagt:

„Befürchtet nichts für unsere Person.
Denn solche Göttlichkeit schirmt einen König:
Verrath, der nur erblickt, was er gewollt,
Steht ab von seinem Willen." —

Diese Art der Erhabenheit, die mehr eine ideale als reale, mehr eine übertragene als ursprüngliche ist und daher wieder übertragen werden kann und von der Zufälligkeit der persönlichen Erscheinung unabhängig ist, bezeichnen wir vorzugsweise als Majestät und nach der Art, wie sie sich zu zeigen pflegt, als Herrlichkeit.

§. 401.

Minder leicht erfaßlich, aber tiefer und unmittelbarer manifestirt sich die göttliche Kraft in der Energie der Intelligenz und des Geistes, in getrübtem Lichte, wenn wir sie von Seiten ihrer selbst über Körperkraft und Macht hinausgehenden Unbezwingbarkeit und praktischen Zuverlässigkeit als List, Klugheit, Gewandtheit, Geistesgegenwart, Ueberlegung, Witz u. s. w. denken, z. B. wie sie uns die indische Sage im Krischna, die griechische im Odysseus, die deutsche im Hagen 2c. schildert; reiner und verklärter, wenn sie sich als geistige Freiheit, als Weit- und Tiefblick, als Genialität und Weisheit darstellt, z. B. in Shakspeare's Heinrich V. und Hamlet, in Lessing's Nathan und namentlich in Göthe's Faust, der die Macht des Geistes u. A. in Folgendem zeichnet:

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Worum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur.
Vergönnest mir in ihre tiefe Brust
Wie in den Busen eines Freund's zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei, und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen;
Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift,
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert:
Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust
Geheime tiefe Wunden öffnen sich.
Und steigt vor meinem Blick der reine Mond
Besänftigend herüber, schweben mir
Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch,
Der Vorwelt silberne Gestalten auf
Und lindern der Betrachtung strenge Lust.

§. 402.

Geht die Kraft gar so weit, daß sie sich nicht mehr auf natürlichem Wege erklären läßt, so erscheint sie uns als ein Wunder oder Zauber, und wir nennen daher das Erhabene dieser Gattung das Wunderbare und Zauberhafte. Beim Wunderbaren leiten wir die übernatürliche Kraft von dem göttlichen Wirken selbst her, und dieses unmittelbare Dasein Gottes

in der einzelnen Erscheinung muß rein=erhebend wirken. Von dieser Seite erscheinen die biblischen Wunder erhaben, z. B. die Erscheinung Gottes im feurigen Busch, die Verkündigungen göttlicher Botschaften durch Engel oder Propheten und besonders die Wunderthaten Christi: sein Hinwandeln über das Meer, seine Heilung der Kranken, sein Auferwecken der Todten, und noch mehr seine eigne Auferstehung und Himmelfahrt. Vom Standpunkte des zweifelnden Verstandes aus betrachtet, müssen natürlich die Wunder ihre Erhabenheit verlieren. Daher kommt es, daß uns die unerklärlichen Handlungen eines Taschenspielers durchaus nicht erhaben vorkommen, weil wir von Vornherein annehmen und wissen, daß Alles auf natürlichem Wege zugeht. — Ist eine übernatürliche Kraft von der Art, daß wir sie nicht als eine unmittelbare Folge der göttlichen Kraft betrachten können, so sind wir gezwungen, zu ihrer Erklärung uns Wesen zu schaffen, welche zwar an Kräften die Natur überragen, ohne aber an die göttliche Kraft anzureichen. Solche Wesen — Dämonen, Zauberer, Hexen, Feen, Genien, Elfen, Gespenster u. s. w. — sind Geburten unserer Phantasie und bilden als solche die Welt des Dämonischen und Phantastischen. Man betrachtet sie theils als von Gott abgefallene Geister, Diener der Hölle, Teufel, theils als umirrende Geister der Verstorbenen, die des himmlischen Aufenthalts oder der Vereinigung mit Gott noch nicht für würdig befunden sind, theils auch als Repräsentanten und Personificationen der unbegreiflichen und namentlich mit dem göttlichen Walten nicht vereinbar scheinenden Naturkräfte. So als selbstständig wirkend gedacht hat ihre übernatürliche Kraft — und wär' es auch nur die, ohne Leib erscheinen zu können — etwas Grauenerweckendes, Schauderhaftes, und von dieser Seite sind sie im Stande, uns bei ihrer Vorstellung oder vermeintlichen Erscheinung in die Idee einer allesvermögenden feindlichen Macht hineinzutreiben. Sobald wir sie hingegen vom höheren Standpunkte aus betrachten, d. h. im Vergleich mit der Gottheit, deren Zerrbilder sie gleichsam sind: so zerfallen sie entweder in Nichts und werden lächerlich, wie dieß so leicht beim Teufel der Fall ist, oder erscheinen als geflissentliche Gegner der Gottheit und wirken tragisch. Von tragischem Effect sind besonders solche Geistererscheinungen, welche als objectivirte Repräsentanten des bösen Gewissens oder als Mahner einer unerfüllten Pflicht u. s. w. aufgefaßt werden müssen. Dahin gehören z. B. die Nemesis, die Furien, die Gorgonen; der Geist des Banquo im Macbeth, der Geist des gemordeten Königs im Hamlet, die Erscheinung des Comthur im Don Juan u. s. w. Nur insofern sich solche Erscheinungen zugleich als Personificationen einer gegen das Böse reagirenden göttlichen Kraft ansehen lassen, gehören sie in das Gebiet des Erhabenen.

§. 403.

Wie mit der diabolischen Kraft verhält es sich denn auch mit der Kraft des Bösen im Allgemeinen. Von einer Seite erscheint dieß zwar, wie Vischer ganz richtig bemerkt, noch kräftiger als das Gute, weil es sogar gegen sein besseres Bewußtsein und gegen die ganze sittliche Weltordnung sich zu be-

haupten sucht; dagegen von der anderen Seite stellt es sich wieder als das Nichtige und Schwache dar, als das, was nothwendig zuletzt unterliegen muß und es kann daher keinen dauernd-erhabenen Eindruck machen. Es bleibt uns also diesseit des Uebernatürlichen für die Sphäre des Rein-Erhabenen nur die ächt sittliche Kraft übrig, die mit heroischem Sinn dem Göttlichen nachstrebt, für Glauben, Freiheit, Recht, Wahrheit und Liebe die Waffen ergreift und gegen alles Ungöttliche: Finsterniß und Aberglauben, Tyrannei und Unbill, woher sie auch stammen mögen, zu Felde zieht. Ob die Helden darüber untergehen oder nicht, ist, wie schon oben bemerkt, gleichgültig: wenn nur die Sache nicht untergeht, derentwegen sie ihre Person opfern. Gerade dies Herausgehen aus der engen Persönlichkeit in das weite Reich irgend einer großartigen Idee zeigt ja von ihrer activen Kraft und ist daher ein vollgültiges Zeichen ihrer Erhabenheit. Darum, daß Huß auf dem Scheiterhaufen für seine Lehre gestorben ist, wird er keineswegs eine tragische Person. Die Tragik liegt nur in den Zeitverhältnissen, er selbst bleibt erhaben und mit der Idee des Göttlichen im Einklang. Wäre aber seine Lehre mit ihm untergegangen, d. h. hätte sie auf immer mit ihm untergehen können: so würde es scheinen, als habe er sich für einen Wahn, für ein Hirngespinnst geopfert — und hiemit würde auch die Erhabenheit von ihm fallen.

§. 404.

Nächst den Tendenzen und Handlungen haben wir noch von den Begriffen, Gedanken und Ideen zu reden. Auch diese sind einer activ-dynamischen Wirkung fähig und können daher auch von dieser Seite erhaben erscheinen. Ich meine hiemit die Lichtgedanken des Genius, die oft wie ein Blitzstrahl ein bisher dunkles, verworrenes Gebiet beleuchten, alle Herzen durchschüttern und alle besonderen, einzelnen Vorstellungen neben sich zu vernichten oder in sich zu verschlingen scheinen. Natürlich muß sich die Idee zunächst verkörpern, muß Wort oder That werden, sonst verlodert sie unwirksam im Subject, das sie erzeugt. Aber auch das ist schon ein Zeichen ihrer Kraft, daß sie sich aus der reinen Ideenwelt Eintritt erkämpft in die Welt des Realen und Sinnlichen und das Sinnliche zwingt, sich selbst für sie zu opfern und nur die electrische Kette ihrer Kraft zu werden. Dahin gehören alle jene Ideen, welche großen Entdeckungen, Erfindungen, Reformationen, Staatsumwälzungen und Kunstwerken das Dasein gegeben, welche Mit- und Nachwelt mit sich fortgerissen, welche Epoche gemacht und neue Perioden begründet haben. Die mächtigste aller Ideen aber ist die Idee Gottes, oder die Idee schlechthin. Sie kann nicht als besondere, zunächst an mich und an einen besonderen Moment geknüpfte geistige Erscheinung in mir auftauchen, ohne mich zugleich über ihre und mein und jede Besonderheit hinaus mit sich fortzureißen in ihre Allgemeinheit und Totalität, welche die Allheit selbst ist. Sie wächst also in mir augenblicklich vom Einzelnen zum All an, sie ist die vollendetste Form der activ-dynamischen Erhabenheit, die dynamische Erhabenheit als Allmacht gedacht.

§. 405.

Ich gehe nun zur passiv-dynamischen Erhabenheit über, welche sich durch die Ruhe manifestirt. Auch diese kann in allen möglichen Sphären und in den mannigfaltigsten Formen zur Erscheinung kommen: als Festigkeit, Unerschütterlichkeit, hohes Alter; als Stille oder völliges Schweigen; als Treue, als Beharrlichkeit, als Unschuld und Heiligkeit, als Abgeschlossenheit in sich, als axiomatische Unumstößlichkeit und als Unveränderlichkeit. Die Ruhe wirkt um so erhabener, je größer die Bewegung ist, gegen welche sie sich ihrer innern Kraft zufolge behauptet. Ein Fels im brandenden Meere, eine Eiche im Sturm, eine ungebrochene, altergraue Säule unter umherliegenden Ruinen, Ahasver im rauschenden Strome der Zeit, das heilige Schweigen im Tempel mitten im städtischen Getöse, die todtenstille Pause in einem Allegro con brio, das Aushalten eines und desselben Tones bei ewig wechselnder Harmonie, ein treues Herz am Hofe Ludwigs XIV., Fabricius gegenüber den Bestechungsversuchen des Pyrrhus, ein unbeugsames Gottvertrauen mitten im Sturm der Leiden, Columbus unter dem verzweifelnden Schiffsvolk, Zeus über dem Schlachtfelde von Troja und endlich Gott selbst als der Unveränderliche, sich ewig Gleichbleibende gegenüber der im ewigen Wechsel begriffenen Welt — Alles dies sind Beispiele ruhiger Erscheinungen, welche als solche erhaben werden im Gegensatz gegen die sie umrauschende Bewegung, die ihrerseits nicht minder erhaben sein kann.

§. 406.

Es würde zu weit führen, dies noch specieller entwickeln zu wollen und ich gehe daher unmittelbar zur dritten Modification der dynamischen Erhabenheit über, nämlich zu jener, die sich durch Ruhe in der Bewegung oder durch Bewegung in der Ruhe zu erkennen giebt. Dies ist eigentlich erst die Kraft in ihrer ganzen Fülle. Von activer Seite zeigen sich hier die Erscheinungen in ewiger Regsamkeit und Lebendigkeit, im Nimmerstillstand, im unaufhörlichen Aussichherausgehen; dagegen von passiver Seite bewähren sie sich als die ewige Ruhe, als die ungestörte Ordnung, als das nimmerverletzte Gesetz, als das sich ewig Gleichbleibende und ununterbrochen In-sich-Zurückkehrende. Schon eine einzelne Erscheinung kann die Idee dieser vollendeten Kraft erwecken, z. B. der sich ewig gleichbleibende Wellenschlag des Meeres, die regelmäßig ineinander greifenden und nimmerstillstehenden Räder einer Maschine, das ruhige Kreisen eines Adlers, die consequente Verfolgung eines und desselben Zieles, z. B. das „Caeterum censeo, Carthaginem esse delendam" des Cato Censorinus u. s. w. Am großartigsten aber manifestirt sie sich am Ganzen, an dem ordnungsmäßigen Gange der Natur und des Geistes, an dem ununterbrochenen Wechsel der Jahreszeiten, an dem ewigen Kreislauf der Gestirne und an den Phasen der Geschichtsentwicklung in Staat und Kirche, in Kunst und Wissenschaft, in Handel und Wandel, in Sitten und Gebräuchen. Er wird immer ein Anderes und bleibt doch Dasselbe, es ist das Alles mit sich Fortreißende und zugleich gegen jeden Fortschritt sich

Stämmende. Es scheint ein Widerspruch und ist doch keiner: denn er findet ja seine Erklärung in der Kraft des Alls, in der Kraft Gottes, worin sich Einheit und Unendlichkeit als Ruhe und Bewegung zur Gleichheit und absoluten Indifferenz vermählen. Aus dieser Indifferenz zwischen activer und passiver Kraft in Gott erklärt sich auch die Erscheinung, daß die Gottheit nicht aus ihrer Ruhe herauszugehen braucht und doch die höchste Bewegung hervorrufen kann. Gott sprach: es werde Licht, und es ward Licht. Zeus rührt nur leise seine Augenbrauen und der Olymp donnert. Schon an Personen, die in irgend einem Lebensverhältniß die höchste Idee repräsentiren, äußert sich eine ähnliche Kraft. Der Federstrich eines Königs kann einen ganzen Welttheil in Bewegung setzen, der Wink eines Feldherrn ruft den Donner des Geschützes hervor, der Blick eines Musikdirektors schließt auf einmal die unwiderstehliche Gewalt des Tonreichs auf.

Diese Indifferenz von Ruhe und Bewegung kann formell keine Kunst so vollkommen zur sinnlichen Anschauung bringen, als die Musik durch die Fuge. In ihr haben wir das lebendigste und unmittelbarste Bild der in der Natur lebendig gewordenen Gotteskraft. Wir vernehmen in ihr ein ewiges Fortgehen und Stillstehen, ein weltsystematisches Kreisen und Weiterrücken. Sie ist das Bild der höchsten dynamischen Erhabenheit, aber auch zugleich der höchsten formellen Schönheit: denn sie erfüllt die Bedingung der Schönheit von zweifacher Seite. Die Poesie vermag diese Kraft nur ideal in uns zu vergegenwärtigen und durch Malerei der Sprache nur leise anzudeuten, hat aber vor der Musik den Vorzug, daß sie uns mit der Form gleichzeitig einen unendlichen Inhalt bietet. Eine nicht zu übertreffende Schilderung dieser Erhabenheit liefert uns Göthe in den Worten des Erdgeistes:

In Lebensfluthen, im Thatensturm
Wall' ich auf und ab,
Wehe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Leben,
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid!

und in der Schilderung des Makrokosmus:

Wie Alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segensduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all' das All durchklingen!

Soviel zur Beweisführung, daß das eigentliche Wesen des Erhabenen nur in quantitativen Verhältnissen seinen Grund hat. Nun aber giebt es keine Erscheinung, welcher nicht neben den quantitativen Eigenschaften zugleich formelle und stoffliche Qualitäten eigen wären. Wir gehen daher zur Besprechung dieser über.

2. und 3. Von den formellen und stofflichen als den untergeordneten Eigenschaften des Erhabenen.

§. 407.

Sollen die quantitativen Eigenschaften ungestört ihre Wirkung ausüben, so ist zunächst nothwendig, daß im Vergleich zu ihnen alles Formelle und Stoffliche mehr oder weniger in den Hintergrund trete und nicht auf irgend eine Weise das ästhetische Gefühl prävalirend afficire. Diese Affection würde aber ebensowohl erfolgen, wenn eine Erscheinung von Seiten der Form und des Stoffes einen hohen Grad der Schönheit besäße, als wenn sie sich durch einen hohen Grad der Häßlichkeit auszeichnete. Im ersten Falle könnte die fremdartige Affection von der quantitativen Vollkommenheit ablenken, im zweiten aber dieselbe geradezu zerstören. Es läßt sich also zunächst die Regel aufstellen, daß das Erhabene von Seiten der Form und des Reizes eine gewisse Indifferenz, d. h. Unform und Reizlosigkeit, zeigen muß, wenn es wirklich als solches seinen Effect erzeugen soll. Hiemit sind wir aber noch nicht am Ende. Sowohl die Form wie der stoffliche Reiz stehen mit quantitativen Eigenschaften in allernächster Beziehung, es findet zwischen ihnen ein sich gegenseitig bedingendes Wechselverhältniß Statt. Die Form beruht auf einer räumlichen und zeitlichen Abgränzung. Die besondere Art der Abgränzung hat zugleich einen Einfluß auf die Quantität des umschlossenen Raumes oder Zeitraumes. Eine krummlinige Figur z. B., deren Curven nach Innen gebogen sind, faßt bei gleicher Länge der Umgränzungslinien einen weit kleineren Raum, als eine solche, an welcher die Curven ihre Biegung nach Außen richten. Ebenso muß eine Melodie, welche sich immer an den ihr zum Grunde liegenden Mittelpunkt hält, rascher in sich zurückkehren, als eine solche, die sich über ihre Tonart hinaus in das Weite verliert. Aehnliche Einflüsse auf die Quantität übt die Form auch noch durch andere Eigenschaften, z. B. durch die Größe und Masse der Winkel und Intervalle, durch die Masse der einzelnen Linien und Töne u. s. w., und wir dürfen daher von Vornherein den Satz aufstellen: daß diejenige Form für das Erhabene die günstigste ist, welche verhältnißmäßig den größten Raum einschließt.

Auch die Stofflichkeit oder der Reiz der Erscheinung steht mit der Größe in Beziehung und zwar mit der dynamischen Größe. Je reizender und anziehender uns ein Gegenstand erscheint, eine um so größere Macht übt er auf uns aus. Diese Macht braucht uns aber gar nicht als eine solche zu erscheinen, sondern bloß als ein freundliches Ineinanderfließen des anziehenden Objects und des angezogenen Subjects. In diesem Falle tritt das Dynamische des Reizes gar nicht als solches hervor und der Reiz wird daher auch dem Effect der Erhabenheit nicht günstig sein. Dagegen, sobald das Subject das Gefühl hat, daß es dem Reize, auch wenn es wollte, nicht würde widerstehen können, und also zugleich die Energie des Reizes anerkennt: muß der Reiz zugleich das Gefühl der Bewunderung erwecken und hiedurch dem Effect der Erhabenheit förderlich werden. So erscheint z. B.

der specifische Klang der Posaunen, selbst bei gleicher Stärke der sie erklingen machenden Kraft, weit unwiderstehlicher, als etwa dee Klang einer Flöte oder eines Saiteninstrumentes, und jene Instrumente sind daher der erhabenen Wirkung weit eher fähig, als diese. Ebenso ist es mit dem Reiz der Farben. Eine mattere Farbe, z. B. ein blasses Rosenroth, kann uns so reizend erscheinen, als der blendende Purpur: aber der blendende Purpur weckt zugleich die Idee, daß er unwiderstehlich ist, und hiemit fällt er zugleich in das Gebiet des Erhabenen. So viel im Allgemeinen.

§. 408.

Im Besonderen will ich zunächst über die formelle Beschaffenheit des Erhabenen sprechen, und zwar zuvörderst über ihre Wirkung durch Indifferenz oder Unform. Als Hauptbedingung der formellen Schönheit sind die Regelmäßigkeit, die Symmetrie und die Proportionalität anzusehen. Zu diesen muß sich also der erhabene Gegenstand — von dieser Seite betrachtet — völlig gleichgültig verhalten, d. h. sich als regellos, asymmetrisch und unverhältnißmäßig erweisen. Es könnte scheinen, als ob er dadurch häßlich würde und mithin auf negative Weise dem Eindruck der Erhabenheit entgegenwirkte. Das ist aber nicht der Fall. Formell-häßlich wird ein Gegenstand nur dann, wenn er auf formelle Schönheit Anspruch macht und doch dieselbe nicht besitzt, wenn er an das Gesetz der formellen Schönheit erinnert, ohne doch dasselbe zu erfüllen. Darum haben Weiße und andere Aesthetiker völlig Unrecht, das Häßliche als eine wirkliche Art oder Modification des Schönen zu betrachten. Was sie als häßlich darstellen und wofür sie eine ästhetische Wirkung nachzuweisen suchen, das liegt nur außer dem Gebiet des Formell-Schönen und erhält seine ästhetische Wirkung durch ganz etwas Anderes, als eben durch diese Unform. Das wahrhaft Häßliche aber, z. B. was sich als Kugel darstellen möchte und als Klumpen erscheint, liegt völlig außer dem Reiche des Schönen, oder kann nur in dasselbe gezogen werden von Seiten der Nichtigkeit und Verkehrtheit seines Bestrebens.

Als Nichts hört es aber auch auf, häßlich zu sein. Ich komme also darauf zurück, daß diejenige Form für das Erhabene günstig ist, welche gar nicht an die Idee der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Proportionalität erinnert und daher nicht im Stande ist von der Anschauung der quantitativen Eigenschaften abzulenken. Daher die ungestörte Wirkung wilder Felspartien, ungestalter Riesenfiguren, chaotisch unter einander klingender Töne u. s. w. Regelmäßige Felsen, proportionirte Figuren, melodisch und harmonisch verbundene Töne würden bei gleicher Größe und Kraft nicht den rein-erhabenen Eindruck machen: denn ein Theil der ästhetischen Empfindung würde von der Form in Anspruch genommen werden. Daher erklärt sich zum Theil der im Verhältniß zu ihrer Größe minder großartige Eindruck antiker Tempel. Weil hier Alles im regelrechten Verhältniß steht, wirken die Größen nicht mehr rein-erhaben, sondern zugleich formell schön. Wir messen das Einzelne nach dem Ganzen und das Ganze nach dem Ein-

zelnen und finden Alles in Ordnung. Dadurch wird die Vorstellung der außerordentlichen Größe nothwendig verdunkelt. Hierüber spricht schon Fernow in seinen „Römischen Studien" und er fügt ganz richtig hinzu, daß der Jupiter des Phidias gewiß minder groß erschienen sein würde, wenn die Höhe des Tempels zu seiner Größe in Verhältniß gestanden hätte.

§. 409.

Bisher haben wir die Irrationalität der Formen bloß als indifferent oder negativ-wirkend betrachtet. Es ist aber möglich, daß sie zu einer positiven Wirkung umschlagen, so bald sie nämlich den Character der Kühnheit, mithin einer dynamischen Größe ausdrückt. Die Regellosigkeit kann nämlich als Resultat einer über die gesetzlichen Gränzen hinausspringende Kraft aufgefaßt werden, die Masse planlos zusammen gewürfelter Einzelnheiten läßt sich als Unzähligkeit betrachten und den Mangel formeller Proportionalität kann man mit Fug und Recht unter den Gesichtspunct des comparativen Maaßstabes bringen, der zur Empfindung des Erhabenen durchaus nothwendig ist. In allen diesen Fällen wird die formelle Beschaffenheit der Erscheinung von Seiten ihrer Quantität betrachtet und wir haben daher nichts vor uns, als was mit dem Wesen der Erhabenheit in vollster Uebereinstimmung war. So läßt sich z. B. die erhabene Wirkung einer Säule nicht bloß aus ihrer scheinbar unendlichen Dimension in die Höhe erklären, sondern auch aus der Kühnheit, mit welcher sie über das rein schöne Maaß hinaus consequent die nämliche Richtung verfolgt und an eine formell als unschön zu betrachtende Linie erinnert.

§. 410.

Es kann aber wie gesagt auch die schöne Form selbst, und zwar in so fern sie Form ist, quantitativ aufgefaßt werden, sobald sie nämlich in sich die Idee der größten Ausdehnung, der Kraft oder einer unendlichen Fülle entwickelt. Das erste ist der Fall bei der Urform aller schönen Formen, nämlich der Kreis- oder, wenn von Körpern die Rede ist, der Kugelform. Sie faßt von allen Formen nach Verhältniß ihres Umfangs den größten Raum in sich und macht daher den extensiv-großartigsten Eindruck. Daher der erhabene Eindruck des Himmelsgewölbes, der Kuppeln, der Rotunden, der gewölbten Säle u. s. w. Von Seiten der activen Kraft, namentlich der Kühnheit, wirkt besonders der Spitzbogen, von Seiten der passiven Kraft oder der Festigkeit vor Allem der Kubus. Dort scheinen zwei Kräfte einander zu widerstreben, hier scheint sich die Kraft in sich selbst zu versenken. Daher der erhabene Eindruck gothischer Gewölbe einerseits und quadrirter Gebäude andererseits. — Die Idee der Fülle wird besonders durch vielfach gebrochene und als Einzelfiguren heraustretende Umrisse erweckt. Diese Einzelfiguren müssen sich einerseits als etwas Selbstständiges, Invidueлles zeigen, weil sie nur so die Idee der Zahl erwecken, andererseits aber als bloßer Zierrath eines Ganzen erscheinen, weil sie erst in der Zusammenfassung eine Summe bilden. Dieß hat am Voll-

endetsten die gothische Baukunst erreicht, während die französische durch ihre unselbstständigen Schnörkel zwar die Idee der Einfachheit zerstört, aber nicht die Idee der Fülle erweckt hat.

§. 411.

Ich komme nun zur Erhabenheit des Reizes. Diese ist zunächst Reizlosigkeit. Daher ist den erhabenen Gegenständen das Farblose, das Dunkle, das Dumpfklingende, das Schlichte, das Einfarbige und Monotone so günstig, z. B. die graue Farbe der Felsen, das dumpfe Brausen des Meeres, das unendliche Blau des Himmels, die Eintönigkeit des Glockengeläutes u. s. w. Aber auch sie wirken nicht bloß negativ durch ihre Indifferenz, sondern zugleich positiv durch ihre quantitativen Eigenschaften. Das Grau z. B. erweckt die Idee des Alters, folglich der passiven Kraft und Festigkeit und zugleich der zeitlichen Extension. Das Einfarbige bringt eine große Quantität unter eine einzige Anschauung und verhindert dadurch die Zerstreuung und Vereinzelung des Blicks, welche das Bunte mit sich führt. So schlägt denn auch, wie oben bereits angedeutet, der positive Reiz zur quantitativen Wirkung um, indem er von Seiten seiner Unwiderstehlichkeit und Kraft aufgefaßt wird. Unter den optischen Reizen ist es besonders das Licht, was am leichtesten dynamisch wirkt, und nächst dem Licht die blendenden Farben, z. B. Scharlach, Purpur, Goldgelb. Unter den akustischen Reizen geht die größte Kraft von dem Klange des Metalls aus, wie sich denn dieß überhaupt als das Unwiderstehlichste bewährt. Es scheint der Ursitz aller magnetischen Kräfte zu sein. Daher machen denn auch die sogenannten Blechinstrumente, die Posaunen, die Drommeten u. s. w. von Seiten ihres specifischen Klanges am leichtesten einen erhabenen Eindruck und nächst ihnen die metallreiche menschliche Stimme. Bei der Orgel liegt das Erhabenwirkende nicht in der Beschaffenheit des Klanges, sondern des Schalles oder des Tons, namentlich in der Stärke, der Höhe und Tiefe und in der unendlichen Fülle der Töne; ihre Erhabenheit beruht also von Vornherein nicht sowohl auf einer Gewalt des Reizes, als auf quantitativen Eigenschaften.

Die durch den stofflichen Reiz bewirkte Erhabenheit können wir im Allgemeinen mit dem Namen Pracht belegen. Das Prächtige ist also das Reizende als Erhabenes, und als besondere Modificationen des Prächtigen müssen betrachtet werden: das Glänzende, Blendende, Brillante, Kostbare u. s. w., wobei stets irgend eine stoffliche Wirkung des reizenden Gegenstandes in eine dynamische übergeht.

§. 412.

Man sieht hieraus, daß alles Rein-Erhabene sich auf Eigenschaften der Quantität gründet, von der Erhabenheit der einzelnen Naturerscheinungen hinauf bis zur Erhabenheit der allumfassenden Idee. Da es durchweg ein Hinausragen in das Allgemeine ausdrückt, so hat es am häufigsten seinen Sitz in der elementarischen Natur einerseits und in der idealen Welt andererseits. Alles, was ein Streben nach der Individualität ausdrückt, erscheint

nicht erhaben. Das Individuum erringt sich die Erhabenheit erst wieder dadurch, daß es aus sich herausgeht, sei es im Wollen, Fühlen oder Denken, im Schaffen oder Zerstören, oder durch seine kosmische, allgemeine göttliche Natur, insbesondere dadurch, daß es als Inbegriff einer unendlichen Masse erscheint, als König, Feldherr oder Repräsentant irgend eines vielgegliederten Ganzen.

§. 413.

Ist nun schon ein einzelner Gegenstand vermöge der aus ihm herausleuchtenden Idee der Unendlichkeit im Stande, als erhaben zu erscheinen, so muß natürlich eine Verbindung von mehreren solcher Objecte dessen noch in höherem Grade fähig sein — vorausgesetzt, daß die Objecte in dieser Verbindung wirklich eine Totalität ausmachen: denn eine der Einheit ermangelnde oder gar sich widersprechende Zusammenstellung einzelner Erhabenheiten wirkt betäubend oder erscheint lächerlich, z. B. der Bombast und Gallimathias in der Poesie. Um jedoch als ein Totales zu erscheinen, bedarf die erhabene Composition nicht einer so streng gesetzmäßigen oder harmonischen Gliederung als die rein-schöne Composition; es braucht dieselbe nicht auf wirklicher Regelmäßigkeit, Symmetrie und Proportionalität zu beruhen, sondern sich bloß als Zusammengehörigkeit, Homogenität, Simultanwirkung und Continuität darzustellen. Die beiden letztgenannten Eigenschaften werden besonders vollkommen durch Ineinanderschiebung der einzelnen Größen erreicht: denn hiedurch wird der wahrnehmende Sinn verhindert, die einzelne Größe von Anfang bis zu Ende zu verfolgen und sich ihrer Endlichkeit bewußt zu werden; das Ganze erhält den Charakter einer in- und übereinander greifenden Verkettung. Hierauf beruht z. B. die erhabene Wirkung der gothischen Baukunst und der Fuge in der Musik. In beiden treten die Abschnitte, wenigstens die untergeordneten, nicht mit voller Deutlichkeit hervor, weil sich nebeneinander verschiedene Größen hinziehen, von denen jede ihren Anfang, ihr Ende und ihre Abschnitte an anderen Punkten hat, als alle die übrigen, so daß sich in demselben Momente oder Punkte, wo die eine Größe oder ein Abschnitt derselben endigt, die übrigen sich in der Mitte ihrer Ausdehnung oder Bewegung befinden, die Continuität also nirgends bemerkbar unterbrochen wird. Auch die Erhabenheit mancher Naturerscheinungen beruht auf einer ähnlichen Composition. So ist z. B. an dem gestirnten Himmel keine solche Einheit zu entdecken, wodurch alle Gestirne auf einen einzigen Mittelpunkt bezogen würden; aber wir bemerken eine gegenseitige Verschlingung der einzelnen Sternbilder und hieraus schließen wir auf eine Verbindung zu einem gemeinsamen Zwecke, auf ein Streben nach einem gemeinschaftlichen Centrum. Dieses geahnte Centrum ist aber eben kein anderes als das des Universums und als dieses läßt sich zuletzt nur die Gottheit selber denken, wie es u. A. von Klopstock dargestellt wird, wenn er in seinem Vaterunser sagt: „Um Erden wandeln Monde, Erden um Sonnen und aller Sonnen Heere wandeln um eine große Sonne. Vater unser, der du bist im Himmel."

§. 414.

Hieraus geht hervor, daß die Einheit im Erhabenen vorzugsweise eine teleologische ist und zwar eine solche, welche uns von einem Zweck unvermerkt zum andern und so endlich über alle einzelnen und besonderen Zwecke hinweg zum absolut höchsten Zweck, zur Gottheit, als dem letzten Ziel aller unserer Gedanken, Empfindungen und Bestrebungen hinleitet. Daher liegt denn auch die Idee der Gottheit, mehr oder minder klar ausgebildet, allen erhabenen Gesammterscheinungen zum Grunde, z. B. einem prächtigen Reichstage, einer glänzenden Kirchenversammlung, wo Kaiser und Papst als die Stellvertreter des höchsten Prinzips auf Erden erscheinen. Noch evidenter, obwohl oft in zu abstracten Formen, erscheint die Gottheit als die zusammenfassende Idee des Cultus, der Tempel und Kathedralen, der Cantaten und Oratorien, der religiösen Gemälde und Poesien. In der Kunst freilich gesellt sich zu dieser idealen, teleologischen, übersinnlichen Einheit auch noch eine formelle, weil in sofern das Formell-Schöne die ganze Kunst beherrscht, daß jedes ihrer Producte, auch wenn es dem Gebiet des Komischen, Tragischen rc. angehört, wenigstens in technischer Beziehung formell abgerundet sein muß. Aber die formelle Einheit sinkt hier fast zu dem Rahmen eines Gemäldes herab und verschwindet vor der inneren Einheit einer durchgreifenden erhabenen Idee. Ja, die Kunst geht sogar selbst darauf aus, die formelle Einheit gegen die ideale zurückzudrängen, dadurch nämlich, daß sie die Uebersicht der formellen Einheit erschwert. Dieß geschieht a. A. durch eine weite Auseinanderlegung der symmetrischen und correspondirenden Glieder, z. B. in den Strophen und Antistrophen der griechischen Chöre und Hymnen, durch die schon erwähnte Ineinanderschiebung und Verschlingung der Abschnitte, durch eine Variation der Einheit, z. B. in den gothischen Verzierungen, in den correspondirenden musikalischen Perioden, im Hexameter u. s. w., kurz, durch Mittel, welche zugleich positiv den Eindruck der Erhabenheit verstärken. Die ideale Einheit Gottes kann durch die Phantasie in die ganze unendliche Fülle der erhabensten Ideen und Erscheinungen auseinandergelegt werden, als Allgegenwart, Ewigkeit und Allwissenheit, als Allmacht, als Unveränderlichkeit und höchste Weisheit, als Heiligkeit und Liebe, als unbegränzte Mannigfaltigkeit und Dreieinigkeit, als schaffende, lenkende und richtende Kraft. Fast alle diese Ideen vereinigen sich in der christlichen Vorstellung vom Weltgericht, deren Darstellung daher den Dichtern, Malern und Tonkünstlern immer als eines der höchsten und erhabensten Probleme vorgeschwebt hat.

B. Modificationen des Erhabenen.

§. 415.

Im Erhabenen sind den ursprünglichen Kategorien gemäß folgende Modificationen zu unterscheiden:

1) das Imposante, d. i. dasjenige Erhabene, welches erhaben ist für Anderes;

2) das Majestätische, d. i. dasjenige Erhabene, welches erhaben ist für sich;
3) das Glorreiche, d. i. dasjenige Erhabene, welches erhaben ist für das Absolute.

Imposant nennen wir dasjenige Object, welches in seiner unmittelbaren Beziehung auf ein ihm gegenüberstehendes Subject auf dieses einen solchen Eindruck macht, daß dasselbe in ihm ein Höheres, ihm selbst Ueberlegenes erkennt, seine selbstständige Widerstandsfähigkeit in diesem Augenblicke sistirt und sich ganz in Erstaunen und Bewunderung auflöst. Wir können daher das Imposante auch als das Staunenerregende, Bewunderungswürdige bezeichnen. Was imposant erscheinen soll, braucht sich nicht für Jeden und unter allen Beziehungen als übermäßig groß darzustellen; es genügt, wenn es diese Wirkung auf das mit ihm gerade in Beziehung tretende Subject ausübt, nur muß dies in dem Grade geschehen, daß sich das Subject in diesem Augenblicke mit andern Subjecten in gleicher Lage fühlt, also keinen Zweifel darüber hegt, daß andere Subjecte in gleicher Weise von dem Objecte afficirt werden. Das Subject muß sich dem Imposanten gegenüber schwach fühlen, nicht weil es sich überhaupt und auch andern Erscheinungen gegenüber als schwach erkennt, sondern weil ihm in ihm ein Gegenstand von ganz außerordentlicher Größe oder Kraft entgegentritt. Zufolge dieser unmittelbaren Beziehung zum umfassenden Subject kann das Imposante nach der Art und dem Grade seiner Größe sehr verschieden sein, denn der Eine kann durch Dinge in Erstaunen gesetzt werden, die den Andern völlig gleichgültig lassen. Um etwas bewundern zu können, muß man es von sich und vom Gewohnten zu unterscheiden vermögen, es muß also schon eine gewisse Entwickelung der Erkenntnißkraft vorhanden sein. Das ganz kleine Kind, der ganz rohe oder stumpfsinnige Mensch bewundert noch nichts, wie es dann z. B. von den Pescheräs bekannt ist, daß sie selbst der ihnen völlig neuen Erscheinung der Europäer gegenüber durchaus gleichgültig und theilnahmlos blieben. Umgekehrt darf aber auch die Entwickelung der Erkenntniß nicht allzuweit vorgeschritten sein, um sich mit Leichtigkeit von einem Gegenstande imponiren zu lassen. Wer die Welt nach allen Seiten und Richtungen hin durchwandert und durchforscht, mit allen ihren Erscheinungen mehr oder minder bekannt geworden ist, dem wird so leicht keine Erscheinung vor die Augen treten, in der er etwas ganz Außerordentliches, eine ihm Bewunderung abzwingende Größe zu sehen vermöchte. Doch giebt es auch besonders glücklich organisirte Gemüther von solcher unverwüstlichen Kindlichkeit, Frische und Elasticität des Geistes, daß ihnen auch das Alte stets wieder neu und selbst das Minder-Große nach dem Größeren wieder als groß erscheint, oder Geister von solchem Scharfsinn und Tiefblick, daß sie auch in dem scheinbar Gewöhnlichen immerfort Neues, Seltsames und Bewunderungswerthes entdecken. Für diese verwandelt sich daher selbst das Kleinste in ein Großes. Das nur mit bewaffnetem Auge bemerkbare Gewebe und Geäder einer Pflanzenzelle, das bunte mannigfaltige Leben in ei-

nem Wassertropfen, die Construction eines Bienenstachels erscheinen, von diesem Standpunkte betrachtet, nicht minder erhaben als die gen Himmel ragenden Gebirgsmassen der Alpenwelt oder die unendliche Sphäre des Sternenmeeres, und auch die Poesie kann sich durch solche Erscheinungen nicht minder, ja noch mehr als durch die offen daliegenden Größen begeistert fühlen, wie sich z. B. vor Kurzem erst ein Dichter der Gegenwart*) also hierüber ausgesprochen hat:

Nenne, o Mensch! mir,
Was groß oder klein ist
Im Reiche der Schöpfung.
Staunend gebannt
Ruhet dein Auge
Auf des Oceans Weite;
Starr in Demuth
Schaust du empor
Zu den riesigen Bergen,
Deren Häupter die Wolken küssen.
Aber das Pflänzchen hier,
Das nur bewaffnetes Auge
Erblicken kann,
Und doch so rein,
So vollkommen gebaut
In zelliger Rundung,
Und mit rothem, köstlichem Naß gefüllt;
Das Pflänzchen hier,
Das einen Ocean färbt
Und dem rothen Meere den Namen giebt;
Das die Häupter der riesigen Berge färbt
Und mit blutiger Decke
Ihren ewigen Schnee umzieht;
Das — aufgesogen vom Wolkenhauch —
Herniederfällt als blutiger Regen,
Völker erschreckend, —
Dies Pflänzchen hier:
O ist es größer nicht
Als Riesenberge und Ocean?!
Nenne, o Mensch! mir,
Was groß oder klein ist
Im Reiche der Schöpfung.

§. 416.

Wenn also auch die fortschreitende und immer mehr sich ausbreitende Erkenntniß manches einst Bewunderte zu einem Gewohnten und Bekannten herabdrückt, so braucht man doch nicht besorgt zu sein, daß des Bewunderungswürdigen jemals ein Ende werden könnte. „Ein Wunder ist die Welt, das nie wird ausgewundert!“, sagt Rückert und selbst der tiefste und weitblickendste Forschergeist vermag sie nie ganz zu umspannen, denn

Eh du am Boden ganz ein Gras hast durchbetrachtet,
Ging eine Welt voll Glanz vorbei dir unbeachtet.
Und eh du Zweig und Blatt gezählt am Sternenbaum,
Blüht ungenossen ab ein Erdenfrühlingstraum.

Nur wer seine Bildung bis zur vornehm-kalten Höhe des „Nil admirare“ aufgeschraubt hat, wer in trister Altklugheit sich sagt: Alles schon einmal dagewesen! Es giebt nichts Neues unter der Sonne!“ oder wer sich im Genuß des Großen und Außerordentlichen dergestalt übernommen, abgestumpft und blasirt gemacht hat, daß ihm das Große und das Kleine gleich trivial und alltäglich erscheint, für den kann auch nichts Imposantes, nichts Staunenerregendes mehr existiren.

---

*) Arnold Schlönbach in seiner „Weltseele“, einer Sammlung von Gedichten, die sich überhaupt durch eine warme Darstellung des Erhabenen, Großen und Gesetzmäßigen in der Natur empfehlen.

§. 417.

Nicht in gleicher Weise abhängig von der Empfänglichkeit und Auffassungsfähigkeit des Subjects ist das Majestätische: denn was sich uns als majestätisch hinstellt, gestattet uns nicht die Freiheit, ob wir es majestätisch finden wollen oder nicht, sondern zwingt und nöthigt uns zur Anerkennung seiner Größe, weil seine Größe schon keine mehr bloß außer uns seiende, sondern eine uns mit umfassende, uns regierende und beherrschende ist. Die Majestät erscheint uns daher nicht als eine außerordentliche, ungewohnte, sondern gerade als eine ordnungs- und gesetzmäßige Größe; es bedarf, damit diese Größe als solche erscheine, keines besondern Verhältnisses zu einem auffassenden Subject, sondern sie ist Größe an und für sich selbst, ja selbst dann, wenn ihr scheinbar Alles das, wodurch das Subject zur Anerkennung der Größe veranlaßt wird, genommen, wenn sie aller ihrer dem Andern imponirenden Attribute beraubt ist. Ein Beispiel dieser Erhabenheit ist König Lear, der selbst da, wo er nackt und bloß in der öden Haide umherirrt, nicht ein Haarbreit von seiner Majestät einbüßt, in jedem Zoll ein König ist und bleibt. Naturgemäß zeigt sich diese Größe am häufigsten bei solchen Erscheinungen, die von der Natur zur Ausübung der Macht und Herrschaft berufen erscheinen; doch braucht ihre Herrschaft weder eine persönliche noch eine an Thron und Scepter geknüpfte zu sein. So erscheint uns die Sonne majestätisch als Königin des Himmels, die Eiche als Königin der Wälder, der Adler als König der Lüfte, der Löwe als König der Thiere oder der Wüste. Und so kann auch der Feldherr, der mit Ruhe das Schlachtgetümmel lenkt, der Redner, der den Willen einer Volksmasse regiert, der Kapellmeister, auf dessen Wink ein vielstimmiges Orchester lauscht, der weise Denker, dessen Auge und Wort mit unwiderstehlicher Klarheit die Fragen der Wissenschaft beherrscht, im Lichte der Majestät erscheinen. Doch gehört stets als unerläßliche Bedingung dazu, daß wir von dem Gegenstande eine solche Beherrschung der Verhältnisse erwarten, sie seinem innersten Wesen angemessen finden. Denn im umgekehrten Falle stellt sich uns die Erscheinung nicht als majestätisch, sondern als imponirend dar, z. B. wenn wir einen Meister wie einen König unter seinen Gesellen walten sehen, weil wir in diesen Sphären eine so scharfe Scheidung des Herrschenden vom Beherrschten nicht zu sehen gewohnt sind.

§. 418.

Stellt sich das Majestätische als erhaben dar, weil es als das Summum et Maximum, als die Culmination irdischer Größe erscheint, so beruht hingegen die Erhabenheit des Glorreichen darauf, daß es sich wirklich über das Irdische erhebt, ja sich um des Ewigen, Unvergänglichen willen geradezu vom Endlichen, Vergänglichen losreißt, also selbst den Tod nicht scheut, um sich ganz dem Absoluten, dem Göttlichen hinzugeben. Diese Art der Erhabenheit ist von Vornherein an keine irdische Größe gebunden, sie kann sich ebenso gut von den niedrigsten, wie von den höchsten Verhältnissen aus ent-

wickeln, ja es gereicht sogar zur Hebung ihrer Glorie, wenn sie vom Kleinen, Unscheinbaren begonnen, wenn sie auch inmitten ihrer Entfaltung nie nach äußerem Glanz und weltlicher Macht gestrebt, ja sich um des wahrhaft Großen und Ewigen willen selbst erniedrigt und gedemüthigt hat. Das herrlichste Beispiel dieser Erhabenheit ist Jesus Christus, der in der Krippe geborene Menschensohn, der sich selbst erniedrigte, der Knechtsgestalt annahm und gehorsam wurde bis zum Tode, ja bis zum Tode am Kreuz; dem aber eben darum Gott einen Namen gegeben, der über alle Namen ist, den er zum Himmel aufgehoben und zu seiner Rechten gesetzet hat, auf daß er mit ihm richte die Lebendigen und die Todten. Ein Ringen nach der Ausbildung eines ähnlichen Ideals der Erhabenheit finden wir in den religiösen Vorstellungen fast aller Völker, nur mehr oder weniger verunstaltet von einer noch ungeläuterten, allzu sinnlichen Phantasie. So Krischna bei den Indern, Osiris bei den Aegyptern, Herakles bei den Griechen. In allen diesen Mythen ist der zum Ideal erhobene Held ein selbstbewußt-wollender, von religiös-sittlichem Streben erfüllter Gott in Menschengestalt, der um der Tugend, d. h. um des zur Gottheit zurückverlangenden Strebens willen, die Schätze und Lüste der Welt dahingiebt, der um des Heils der Welt und der Menschheit willen mit allen Leiden und Gefahren des Lebens kämpft, und der, um der Wahrheit die Ehre zu geben und für Gott zu zeugen, selbst den Tod erduldet. In der Geschichte tragen mehr oder minder vollkommen das Gepräge dieser Erhabenheit die opfer- und todesmuthigen Helden, die für ihr Vaterland, ihre Familie, ihre Freunde, für ihren Glauben, für Wahrheit und Recht, für Licht und Freiheit, kurz für irgend eine große, göttliche, der Welt zum Heil gereichende Idee kämpfen, leiden und sterben, Männer wie Kodrus, Leonidas, Sokrates, Regulus, die Apostel und Märtyrer, Arnold von Winkelried, Johannes Huß u. A. Daß eine Persönlichkeit, welche diesem Typus der Erhabenheit entsprechen soll, den Tod erleide, ist zwar nicht unbedingt nothwendig; aber doch wird es mehr als Alles dazu beitragen, das Bild ihrer Erhabenheit zu vollenden. Um dieses Untergangs im irdischen Leben willen erhalten die erhabenen Charaktere dieser Art bereits eine etwas tragische Schattirung und daher gebührt dieser Modification des Erhabenen ihr Platz dicht neben dem Tragischen. Daß sie aber von den wirklich tragischen Erscheinungen trotzdem wesentlich verschieden sind, ist bereits oben (§. 362, 369, 399) erwähnt worden, indem gezeigt wurde, daß der *tragische* Held im *Widerspruch* mit dem Absoluten, der *erhabene* Held dagegen im *Einklange* mit ihm den Tod erleide. Hieraus aber geht hervor, daß in *jenem* Fall der Tod als eine Vernichtung und Sühnung, in *diesem* als eine Befreiung von den irdischen Banden und als eine Aufhebung zu Gott, dort als ein Untergehen und Versinken aus dem Endlichen ins Unendliche, hier als ein glorreiches, unsterbliches Fortleben im Endlichen wie im Unendlichen erscheint.

II. Ueber das Reizende.

§. 419.

Das Reizende hat bis jetzt in der Aesthetik noch nicht die ihm gebührende Würdigung erfahren; wenigstens ist ihm nicht die Bedeutung einer besonderen Art oder Modification des Schönen eingeräumt, noch eine specielle Erörterung gewidmet worden. Der Grund hievon liegt einerseits in einer Ueberschätzung, andererseits in einer Unterschätzung des Werthes, den der stoffliche, sinnliche Reiz im Reiche des Schönen hat. Einmal nämlich nahm man „Sinnlichkeit" für „Scheinhaftigkeit", „Realität" überhaupt und sah also in ihr eine der beiden Grundbedingungen des Schönen, ohne sie von der Form und Quantität klar zu unterscheiden; sodann aber nahm man sie im Unterschiede von der reinen Form oder dem reinen Schein als das schlechthin Physische, als den Inbegriff des an sich niedrigen, gemeinen, der Idealität gänzlich ermangelnden Sinnenkitzels. Bei jener Auffassungsweise brauchte man selbstverständlich dem Sinnenreiz keine besondere Betrachtung zu widmen: denn was über sie zu sagen war, mußte zur Sprache kommen, wo von der realen Seite des Schönen überhaupt die Rede war; in diesem Sinne aber verdiente es schlechthin gar keine Berücksichtigung, weil es gänzlich unter dem Schönen lag. Beide Ansichten haben etwas Wahres, aber sie erschöpfen die Bedeutung des Sinnenreizes für das Schöne nicht. Der sinnliche Reiz wirkt im Reiche des Schönen nicht bloß als Zwischenträger zwischen dem Object und Subject, nicht bloß als Vermittler zwischen dem Realen und Idealen, sondern kann am Object selbst für das Subject eine solche Bedeutung erhalten, daß er als die eigentlich-effectuirende und wesentliche Qualität des Objects zu betrachten ist und über die anderen Qualitäten der Realität, d. h. die Form und die Größe, die Präponderanz erlangt, ohne daß dadurch das Object wirklich unter das Niveau des Schönen, in das Bereich des wirklich physischen Sinnenkitzels herabgezogen würde. Dies ist z. B. der Fall, wenn eine Erscheinung vorzugsweise durch ihre Farbe, durch ihren Klang, kurz durch gewisse sinnlich-materielle Qualitäten eine Anziehungskraft auf uns ausübt, hiebei aber nicht sowohl unsere leiblichen Nerven, als vielmehr unsere Geistesthätigkeit, namentlich unsere Einbildungskraft oder Phantasie beschäftigt. Wer möchte in Abrede stellen, daß die griechischen Landschaftsbilder von Rottmann vorzugsweise durch ihre Licht- und Farbeneffecte, die Arien, die wir von einem Bader, einer Sonntag hörten, hauptsächlich durch den reinen, metallhellen Klang der Stimmen, die diese Sänger berühmt gemacht haben, ihren unwiderstehlichen Zauber ausüben und daß selbst nicht wenige Gedichte, obschon sich die Poesie in dem mindest sinnlichen Stoffe bewegt, ihren ästhetischen Effect zumeist dem Wohllaut der sprachlichen Einkleidung und dem Wohlklange des Organs, durch das sie vorgetragen werden, zu verdanken haben? Und doch wird niemand sagen können, daß es sich

hier um einen bloß physisch-sinnlichen Kitzel handle, daß nicht die eigenthümliche Affection der Sinnennerven, von der die Wirkung hiebei zunächst ausgeht, zu einer idealen Erscheinung verklärt und selbst Dem, was uns sonst als das Stoffliche, Materielle erscheint, ein Geistiges, Psychisches abgewonnen wird? — Es ist also augenscheinlich, daß der Sinnenreiz und die ihm zum Grunde liegende Stofflichkeit der Erscheinungen eine nicht bloß allgemeine, sondern auch specifische Bedeutung für das Schöne hat, und daß dasjenige Schöne, welches vorzugsweise hierin wurzelt, ebenso sehr einen Anspruch darauf hat, für eine besondere Modification des Schönen zu gelten, wie dasjenige, welches wie das Erhabene besonders durch seine Größe oder, wie das Rein-Schöne, hauptsächlich durch seine Form als schön erscheint. Diese Modification ist aber eben diejenige, die sich in ihrer Gesammtheit am passendsten als das Reizende bezeichnen läßt.

A. Wesen und Elemente des Reizenden.

§. 420.

Nach §. 124 ist das Reizende eine Nüance des Schönen, welche zwischen dem Rein-Schönen und Komischen in der Mitte liegt, d. h. welches zwar, wie das Komische, die Empfindung der subjectiven Vollkommenheit in uns erweckt, aber nicht, wie es beim Komischen der Fall ist, dadurch, daß es als Object aller Vollkommenheit baar und ledig, also selbst objectiv unvollkommen ist, sondern gerade dadurch, daß es uns wie das Rein-Schöne, auch an sich selbst etwas Vollkommenes zu sein scheint und mithin in und mit der Idee der subjectiven Vollkommenheit auch die der objectiven Vollkommenheit in uns hervorruft. Dies scheint ein Widerspruch zu sein und ist es in gewissem Sinne auch. Ein Object nämlich, daß sich selbst als das Vollkommene, Allumfassende darstellt, sollte genau genommen, nicht noch ein anderes Vollkommenes, mithin auch kein vollkommenes Subject neben sich dulden, folglich im Subject auch nicht die Idee erwecken können, als ob es neben jenem vollkommenen Object auch selbst vollkommen wäre; und umgekehrt sollte ein Object, welches dem Subject die Empfindung einflößt, als ob alle Vollkommenheit in ihm, dem Subjecte, läge, auch nicht im Stande sein, zugleich die Vorstellung der objectiven Vollkommenheit zu erzeugen, vielmehr sich selbst dem Subject nur als ein Nichtiges, jede Vollkommenheit von sich Ausschließendes darstellen können. Dieser Widerspruch ist in der That vorhanden und er würde die Existenz des Reizenden unmöglich machen, wenn nicht sowohl das Object wie das Subject die Befähigung besäße, ihn aufzulösen und zu vermitteln. Diese Befähigung ist eine nothwendige Folge des allgemeinen Weltzusammenhangs oder, wenn wir noch tiefer gehen wollen, die einfache Consequenz der Einheit und Indifferenz, welche auch im reinen Sein oder im Wesen Gottes zwischen dem Subject und Object, zwischen dem Einen und Andern besteht und welche in der Welt der Erscheinungen zwar scheinbar aufgehoben, aber keineswegs wirklich vernichtet ist und daher die einzelnen Erscheinungen der Welt inmitten ihrer

Getrenntheit wieder mit einander verbindet und sie zu einander in solche Beziehung setzt, daß sie sich zugleich als Anderes und als Eins aufzufassen vermögen.

§. 421.

Zufolge dieser zwischen den einzelnen Erscheinungen bestehenden Beziehung oder Reciprocität ist eine sich selbst als Subject fassende Erscheinung im Stande, ein ihr als Anderes gegenüberstehendes Object nicht bloß als Anderes, nicht bloß als Object, sondern zugleich als ein mit ihr Einsseiendes, gleichsam als ihr zweites Ich zu betrachten, d. h. in ihm Elemente zu entdecken, wie sie deren auch in sich gegenwärtig fühlt, Elemente, die sie zwar außer sich sieht, die aber ihrem Innern entsprechen, die sie daher als einen Theil ihrer selbst, aber, weil sie an einem Andern vorhanden sind, zugleich als Etwas ihr Fehlendes, ihr Entrissenes ansieht und daher das Bedürfniß fühlt, sich durch sie zu ergänzen, sie mit sich und sich mit ihnen zu vereinigen und dadurch den Unterschied zwischen sich und dem Andern ganz aufzuheben.

Die Mittel, durch welche ein Subject die Vereinigung eines Objects mit sich überhaupt möglich machen kann, sind seine sich von Innen nach Außen richtenden, den Verkehr des Innern mit der Außenwelt vermittelnden Organe, d. h. die Sinne, und die Qualitäten, durch welche ein Object seine Vereinigung mit dem Subject ermöglicht, sind mithin seine sinnlichen und sensualen Qualitäten, seine Sichtbarkeit, Hörbarkeit, Riechbarkeit u. s. w., über deren charakteristische Unterschiede das Allgemeine schon §. 71 fgg. gesagt ist. Sofern nun das Reizende bloß auf der Möglichkeit beruht, die Vollkommenheit eines Objects zugleich als Vollkommenheit des Subjects aufzufassen, diese Möglichkeit aber durch den sensualen Wechselverkehr der Subjecte und Objecte bedingt ist, wurzelt das Reizende nothwendig einerseits in den sensualen Qualitäten der Erscheinungen, andererseits in der Sinnenthätigkeit des Subjects; wir können daher in diesem Betracht das Reizende auch das Sensual-Schöne nennen. Sofern aber die Sensualität hier nur als Mittel erscheint, wodurch die Idee der Vereinigung von Object und Subject realisirt wird, die Idee der Vereinigung selbst aber das tiefere Wesen, den eigentlichen Kern des Reizenden ausmacht, dürfen wir uns durch jene Benennung nicht zu der Annahme verführen lassen, als ob dem Reizenden das geistige, ideale Element ganz fehle, müssen uns vielmehr ausdrücklich zum Bewußtsein bringen, daß nicht die sinnliche Wechselbeziehung zwischen Object und Subject selbst das Reizende ausmacht, sondern nur der ideale Reflex derselben in unserem Geiste und die daraus resultirende Idee einer zugleich objectiven und subjectiven Vollkommenheit.

§. 422.

Hieraus geht zugleich hervor, daß nicht jede uns sinnlich-afficirende Erscheinung als reizend im ästhetischen Sinne des Worts gelten kann, sondern eben nur diejenige, welche durch die besondere Beschaffenheit ihrer Sensualität oder durch ihre besondere Beziehung zu uns jene Idee der Vollkommen-

heit zu erwecken vermag. Zwar irgend eine Wechselbeziehung zwischen Object und Subject wird durch jede sinnliche Affection hergestellt, aber nicht stets eine solche, in welcher sich das Subject mit dem Object als Eins empfindet, sondern nicht selten auch eine gerade umgekehrt wirkende, d. h. eine solche, durch die sich das Subject vom Object noch mehr entfremdet, ja von ihm zurückgestoßen, beleidigt fühlt. Um daher das Reizende näher zu bestimmen, haben wir zunächst und vorzugsweise die Frage zu erörtern, wie die sinnliche Affection beschaffen sein muß, um die Idee der Vollkommenheit gerade in der Art und Weise, wie sie dem Reizenden zum Grunde liegt, zu erwecken, alsdann aber in Betracht zu ziehen, in wie weit zur Erzeugung des Reizenden außer den sensualen Eigenschaften auch die formalen und quantitativen Qualitäten der Erscheinung mitwirken können.

1. Sensuale Elemente des Reizenden.

§. 423.

Die sinnliche Wechselbeziehung zwischen Object und Subject kommt überhaupt dadurch zu Stande, daß beide nicht rein in sich verharren, sondern in gewissem Grade aus sich herausgehen, gewisse Elemente, Eigenschaften, Thätigkeiten, oder wie wir es sonst nennen mögen, von sich ausströmen lassen und diese Ausströmungen mit einander in unmittelbaren Contact, in gegenseitige Berührung bringen. Hiebei kann, wie §. 71 fgg. gezeigt ist, ein höherer Grad der Activität bald auf Seiten des Objects, bald auf Seiten des Subjects liegen, wonach die sensualen Affectionen in active und passive zerfallen, und in beiden Fällen kann sich der Contact als ein vorherrschend einfacher, als ein vorherrschend analytischer oder als ein vorherrschend synthetischer darstellen, wonach die passiven Affectionen als Tastbarkeit, Schmeckbarkeit und Riechbarkeit, die activen dagegen als Wärme, Riechbarkeit und Hörbarkeit erscheinen.

Schon aus diesen Unterschieden geht hervor, daß nicht alle sensualen Affectionen in gleichem Grade fähig sind, dem Objecte, von welchem sie ausgehen, den Charakter des Reizenden zu verleihen: denn offenbar sind die synthetischen Affectionen der Sichtbarkeit und Hörbarkeit, in welchen der Contact auf einer gegenseitigen Vereinigung in einem dem Subject und Object gemeinsamen Dritten zu Stande kommt, diejenigen, welche den Gegensatz von Subject und Object am vollkommensten vermitteln und welche daher auch am leichtesten im Stande sind, den Gegenstand, von welchem die Affection ausgeht, dem Subject als einen idealen, d. h. als einen seiner inneren Anschauung entsprechenden und entgegenkommenden, erscheinen zu lassen. Daher haben die optischen und akustischen Reize unbestreitbar zum Schönen eine weit nähere Beziehung als die übrigen und sie werden daher auch vorzugsweise als die höheren und edleren Reize angesehen.

§. 424.

Keineswegs aber darf den Reizen der sogenannten niederen Sinne, wie es wohl zuweilen geschieht, eine ästhetische Bedeutung ganz und gar abge-

sprochen werden. Allerdings können sie nicht als solche, d. i. in ihrer unmittelbaren Affection der Sinnennerven, auf das Prädicat der Schönheit Anspruch machen und es ist daher jedenfalls als ein Mißbrauch des Wortes anzusehen, wenn man sagt: diese Speise schmeckt schön, diese Blume riecht schön u. s. w.; denn es sollte hier für „schön" nur „angenehm" gesagt werden. Etwas Anderes aber ist es mit der geistigen Vorstellung des Effects, den ein solcher Reiz auf uns macht, z. B. mit dem Bilde, welches wir uns vom Geschmack des Weines oder von dem Duft einer Rose in unserer Phantasie machen, wenn uns beide von einem Maler oder Dichter in idealisirter Weise vorgeführt werden: denn in diesem Falle ist ja der auf die niederen Sinne wirkende Stoff als solcher gar nicht mehr vorhanden, sondern in einen Stoff für die höheren Sinne, in eine sichtbare oder hörbare Erscheinung verwandelt worden, innerhalb welcher er nur noch als eine rein-geistige Substanz fortexistirt. Man könnte nun glauben, daß hiemit auch die Wirkung der sinnlichen Qualitäten jenes Stoffes, die Schmeckbarkeit und Riechbarkeit, ganz und gar aus dem ästhetischen Effect der Erscheinung entfernt würden; dem ist aber nicht so, vielmehr dauert dieselbe ungeschwächt fort, ja sie wird durch die Abwesenheit des materiellen Substrats noch bedeutend gesteigert, indem dadurch in dem die Wirkung sich ideell vergegenwärtigenden Subjecte das Verlangen erweckt wird, auch das Substrat selbst dazu zu haben, um den geistigen Genuß auch in einen physischen verwandeln zu können. In diesem Verlangenerwecken liegt aber gerade, wie schon oben gesagt, ein wesentliches Element des Reizenden, weil ein Object nur durch eine derartige objective Vollkommenheit die Idee der subjectiven Vollkommenheit zu erzeugen vermag, welche zwar außer uns existirt, aber unserem Inneren entnommen zu sein scheint und daher vom Subject zur Ergänzung seiner selbst zurückverlangt wird. Die auf die niederen Sinne, Geruch, Geschmack und Gefühl, wirkenden Reize stehen also zwar darin hinter den optischen und akustischen Reizen zurück, daß sie nicht so leicht, nicht so unmittelbar als jene, sondern nur in optischer oder akustischer Einkleidung als Reiz im ästhetischen Sinne des Wortes wirken, übertreffen dieselben aber in der Hinsicht, daß sie in dieser vergeistigten Form eine stärkere Wirkung ausüben und namentlich im höheren Grade als lusterweckend erscheinen. Sollen daher die optischen und akustischen Affectionen einen stärkeren Reiz ausüben, so werden sie dieser Forderung dadurch entsprechen können, daß sie nicht bloß die Bedürfnisse des Auges und Ohres zu befriedigen, sondern auch die des Geruchs, Geschmacks oder Gefühls anzuregen und dadurch im Subject den Wunsch zu erwecken suchen, es möge diese Bedürfnisse nicht bloß vermittelst der Phantasie, sondern in der That befriedigen können. Dieses Mittel ist aber keineswegs das einzige, wodurch sie sich über das Maaß des gewöhnlichen Reizes zu erheben vermögen, vielmehr giebt es deren noch mehrere und namentlich auch solche, die innerhalb ihrer eigenen Sphäre liegen, d. h., durch welche sie nicht über die ihnen selbst zu Gebote stehenden Wirkungen hinaus gehen, sondern nur die Möglichkeit einer noch größeren Befriedigung, als sie realiter gewährt

wird, andeuten. Um dies klarer zu machen, werden wir die Reize der einzelnen Sinne einer näheren Betrachtung unterwerfen müssen.

a) Optische Reize.

§. 425.

Die optischen Reize beruhen auf der Vereinigung der von Außen kommenden Lichteffecte mit unserem Auge, als dem Lichtsinn, in einem zwischen beiden befindlichen Medium, d. i. dem erleuchteten Luftraum. Die Verschiedenheit dieser Reize kann daher einen dreifachen Grund haben, d. h. sie kann in der eigenthümlichen Construction unseres Auges, in der besonderen Beschaffenheit des leuchtenden Objects oder endlich in dem besonderen Zustande des Mediums begründet sein. Die auf dem ersten dieser Gründe beruhenden Modificationen der optischen Eindrücke sind zwar für die Aesthetik nicht ohne Interesse, denn aus einer klaren Erkenntniß derselben würde erhellen, warum objectiv-gleiche Lufterscheinungen auf verschiedene Augen einen wesentlich verschiedenen Eindruck machen, warum z. B. eine und dieselbe gelbe Farbe dem Einen gefällt, dem Andern mißfällt, warum der Eine lieber Roth, der Andere lieber Blau sieht u. s. w. Die Untersuchungen hierüber müssen jedoch zunächst von der Physiologie und Pathologie geführt werden, und wir können daher hier nur auf diejenigen Unterschiede Rücksicht nehmen, die in den beiden andern Gründen wurzeln und für uns eine objective Bedeutung haben.

§. 426.

Die beiden äußersten Gegensätze der Lichterscheinungen sind das **Licht** und die **Finsterniß**, sie üben daher beide auf das Auge den möglicherweise höchsten Reiz aus, nämlich das Licht den höchsten positiven und die Finsterniß den höchsten negativen. Beide Reize sind aber als solche einseitige. Das Licht zeigt uns das All nur von Seiten seiner einheitlichen Concentration, die Finsterniß nur von Seiten seiner unendlichen Expansion, das Licht steigert in uns die Idee der objectiven Vollkommenheit, die Finsterniß dagegen die Idee der objectiven Unvollkommenheit, d. i. der Leere und Nichtigkeit in solchem Maaße, daß die Idee der subjectiven Vollkommenheit als solche aufgehoben und in jene beiden Ideen mit fortgerissen wird. Das reine Licht und die reine Finsterniß können daher nicht reizend wirken; jenes erscheint uns, wenn es überhaupt ästhetisch wirkt, als ein Dynamisch-Erhabenes, diese als ein Tragisches; jenes macht auf uns einen blendenden, diese einen schauerlichen Eindruck.

Als reizend vermögen uns daher die Lichteffecte überhaupt erst dann zu erscheinen, wenn in ihnen Licht und Finsterniß gemeinsam wirken und dadurch ihre Wirkungen gegenseitig mildern und mäßigen: denn erst in diesem Falle vermag das Subject im Licht des leuchtenden Objects etwas zu sehen, wovon es auch selbst einen Theil als Sehkraft in sich trägt, und in der Vereinigung mit ihm eine Ergänzung seiner selbst zu erblicken. Die Wirkung des Lichts überhaupt nennen wir Helligkeit, die Wirkung der Fin-

sterniß Dunkel. Alle ästhetischen Lichteffecte beruhen daher auf einer Mischung von Dunkel und Helligkeit, es ist mithin das Optisch-Reizende stets in einem Hell-Dunkel, einem Clair-Obscur begründet, und zwar vorzugsweise in einem solchen Helldunkel, in welchem das Helle als das prävalirende, das Dunkel hingegen nur als das mildernde Element erscheint, weil im Allgemeinen das Subject ein größeres Verlangen hat, sich durch die positive Seite des Lichts, als durch die negative zu ergänzen. Jedoch kann die Sache auch umgekehrt sein. Das überwiegende Dunkel der Außenwelt kann uns reizen, es durch die in uns lebendige Lichtfülle zu erhellen, d. h. es durch die Farbenbilder der Phantasie zu beleben. Reize dieser Art werden wir negative, Reize jener Art dagegen positive Reize nennen können.

Der Grund des Helldunkels ist entweder eine Trübung des Lichts durch die Materie oder umgekehrt eine Erleuchtung der Materie durch das Licht: denn die schwere, niederstrebende, sich concentrirende Materie ist der eigentliche Gegensatz des leichten, aufstrebenden radial-ausströmenden Lichtes und mithin der Urgrund der Finsterniß und aller Verdunkelung und Trübung. Die Art und Weise, wie sich Licht und Materie gegenseitig modificiren, kann verschieden sein und hieraus entwickeln sich verschiedenartige Gegensätze, z. B. die des Beleuchteten und Schattigen, des Durchsichtigen und Undurchsichtigen, des Klaren und Trüben, des Glänzenden und Matten und namentlich die Differenzen der verschiedenen Farben.

§. 427.

Die Modificationen von Licht und Schatten haben ihren Grund in der Stellung und Neigung der Körper zum Lichte. Je unmittelbarer und directer die Fläche eines Körpers dem Lichte zugewandt ist, d. h. je reiner der zwischen dem Körper und dem Licht befindliche Luftraum ist, und je senkrechter die Lichtstrahlen auf die Fläche des Körpers fallen, um so kräftiger wird das Licht zurückgeworfen und um so mehr nähert sich der vom Körper ausgehende Lichtreflex dem Effect des reinen Lichtes. Je getrübter hingegen der zwischen dem Körper und dem Licht befindliche Luftraum ist, und je schräger die Lichtstrahlen auf die Körperfläche fallen, um so mehr bleibt das Licht an den zur Trübung des Luftraumes beitragenden Körpertheilchen haften, um so mehr gleitet vom Licht, statt zurückgeworfen zu werden, an der Körperfläche dahin und um so mehr gleicht der Lichtreflex der Wirkung der völlig dunkeln Materie. Nach dem, was wir oben über die Grundbedingungen eines reizenden Lichteffects überhaupt gesagt haben, ist nun natürlich, daß uns diejenige Beleuchtung als die reizendste erscheint, in welcher das Licht zwar prävalirt, jedoch nicht so sehr, daß es nicht durch den Schatten theils gemildert, theils unterbrochen würde. Daher kommt es, daß uns im Allgemeinen eine Landschaft in der Morgen- und Abendbeleuchtung mehr behagt, als eine in voller Mittagssonne oder als eine ganz und gar im Schatten liegende: denn einerseits sind weder die beleuchteten Körperflächen ganz so grell, noch die schattigen ganz so dunkel, als bei voller oder gänzlich fehlender Beleuchtung, andererseits heben sich die beleuchteten

und schattigen Flächen klarer und schärfer von einander ab und gewähren hierdurch sowohl den des Lichtes, wie den des Schattens bedürftigen Elementen des Auges gleichzeitig Gelegenheit, sich von Außen her zu ergänzen.

Aehnlich verhält es sich mit den Modificationen, die auf den Gegensätzen des Durchsichtigen und Undurchsichtigen, des Klaren und Trüben u. s. w. beruhen. Auch hier fühlt sich das Auge vorzugsweise durch die der Klarheit und Durchsichtigkeit nahe kommenden, jedoch sie nicht ganz erreichenden Erscheinungen angezogen. Die völlig durchsichtige und klare Luft läßt uns zwar die formelle Schönheit der in ihr befindlichen Objecte deutlicher erkennen; einen größeren Reiz aber übt jene ein wenig getrübte Luft auf uns aus, welche die Gegenstände mit schleierartigem, blauem Duft überhaucht, sie dadurch scheinbar in etwas weitere Ferne rückt und eben hiedurch die Sehnsucht nach ihnen steigert. Aus demselben Grunde erhöht sich der Reiz der Sonne und des Mondes, wenn wir sie beim Aufgang und Niedergang durch die getrübtere Luftschicht der niederen Atmosphäre sehen, der Reiz einer Gegend, wenn wir sie durch gefärbte Gläser betrachten, der Reiz eines Gesichts, wenn es nur leicht durch einen Schleier verhüllt ist u. s. w. Das zwischen Object und Subject tretende Dritte wirkt hier einerseits trennend, andererseits vermittelnd, regt einerseits das Verlangen nach unmittelbarer Vereinigung auf und macht uns zugleich andererseits die schon bestehende Wechselbeziehung fühlbarer, so daß wir in ihm die Idee der Vollkommenheit in eine objective und subjective scheiden und doch zugleich zu einer einzigen zusammenfassen können.

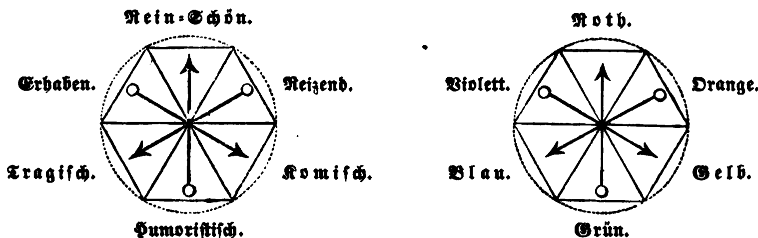
§. 428.

Ganz auf demselben Grunde beruht nun auch der Reiz der Farben: denn auch die Farben sind nichts Anderes als gemilderte, d. h. durch den Einfluß der Materie gebrochene Lichteffecte, nur daß sie nicht wie das farblose Trübe, auf einer unbestimmten chaotischen Mischung des Lichts und der Materie, sondern auf einer bestimmten Begränzung oder Brechung des Lichts durch die Materie beruhen. Sofern sich nun das reine, ungebrochene Licht als das Maximum, und dieses als die Summe oder Totalität der Beweglichkeit darstellt, erscheint die einzelne Farbe nothwendig als irgend ein bestimmter Bruchtheil dieser größten Beweglichkeit; das anschauende Subject muß also, indem es diesen Bruchtheil außer sich bemerkt und mit dem Bilde des vollen und ungebrochenen Lichts in seinem Innern vergleicht, nothwendig zuerst jenen Bruchtheil des Lichts in sich, dagegen den ihm zur Ergänzung dienenden Bruchtheil außer sich vermissen, alsdann das doppelte Bedürfniß fühlen, das äußere reale Licht durch sein inneres ideales, und umgekehrt sein inneres, ideales durch das äußere reale zu ergänzen, in diesem gegenseitigen Austausch Befriedigung finden und demzufolge sowohl im Object wie in sich, dem Subject, die Idee der Vollkommenheit realisirt fühlen. Einen derartigen Reiz übt im Allgemeinen jede Farbe von bestimmter Färbung auf uns aus, aber nicht alle in gleichem Maaße: den es liegt nach dem Obigen ganz in der Natur der Sache, daß das Subject das Verlangen

nach Ergänzung in höherem Grade dann empfinden muß, wenn es das größere, in niederem Grade aber alsdann, wenn es das kleinere Lichtquantum außer sich bemerkt. Daher üben die helleren und namentlich die durch Weiß gemilderten Farben, wie Rosa, Lichtblau, Mattgelb ꝛc. im Allgemeinen einen stärkeren Reiz aus als die dunkleren, so jedoch, daß das reine Weiß, weil es das volle, ungebrochene Licht darstellt, minder reizend ist als dasjenige, welches mit einem röthlichen, bläulichen oder gelblichen Anflug überhaucht ist. Aus demselben Grunde liegt auch unter den reinen, d. h. weder mit Weiß noch mit Schwarz versetzten Farben der größere Reiz in den lichtvolleren Farben, also im Gelb und denjenigen Zwischenfarben, die einerseits vom Gelb zum Roth, andererseits vom Gelb zum Blau überleiten, d. h. in Orange und Lichtgrün, der geringere Reiz hingegen in Roth, Violett und Blau; denn das Roth, weil zwischen Gelb als der hellsten und Blau als der dunkelsten Farbe gerade in der Mitte liegend, macht mehr einen rein-schönen, unmittelbar befriedigenden als reizenden Eindruck, Violett und Blau aber als die dunkelsten Farben sind schon von ernsterem Charakter, wodurch sie sich dem Erhabenen und Tragischen nähern.

§. 429.

Ueber die ästhetische Bedeutung der Farben können wir uns überhaupt kein klareres Bild verschaffen, als dadurch, daß wir den (§. 122) von uns aufgestellten Kreis des Schönen mit dem von den Physikern aufgestellten Farbenkreise zusammenstellen: denn aus einer Vergleichung



derselben ergiebt sich, daß das reine Roth (Karmin) als die vollkommenste Vermittlung der Gegensätze mit dem Rein-Schönen, das Orange als Mischung von Roth und Gelb mit dem Reizenden, das reine Gelb als Extrem des Hellen und Grellen mit dem Komischen, das Grün als Mischung von Gelb und Blau mit dem Humoristischen, das Blau als Extrem des Dunklen mit dem Tragischen, und das Violett als Mischung von Blau und Roth mit dem Erhabenen correspondirt — eine Analogie, die eben so sehr durch das unmittelbare Gefühl und durch den praktischen Gebrauch, welchen man von den Farben macht, als durch wissenschaftliche Gründe gerechtfertigt wird. Roth hat man, vom ethischen Gesichtspunkte ausgehend, von jeher die Farbe der Liebe, Gelb die Farbe der Falschheit, Blau die Farbe der Treue genannt. Uebersetzen wir die hierin sich ausdrückenden Gedanken in die Sprache der Aesthetik, so gelangen wir gerade zu demselben Resultat als dem oben mitgetheilten: denn die Liebe hat zu ihrem Objecte, wie schon Platon im

Synposion so schön entwickelt hat, stets das Rein-Schöne, d. i. die in der Erscheinung sich offenbarende, fleischgewordene Vollkommenheit; die Falschheit aber ist das Unwahre, das sich selbst Widersprechende und sich in Nichts auflösende, dies aber ist, wie wir gezeigt haben, in ästhetischer Beziehung das eigentliche Wesen des Komischen; die Treue endlich ist die bis zum Tode ausharrende Consequenz und unbeugsame Kraft, hierin aber liegt, ästhetisch betrachtet, der Grundbegriff des Tragischen. Daher ist denn auch das durch Weiß gemilderte Roth die Farbe der formell-vollendetsten Gebilde, z. B. unter den Pflanzen die der Rose, unter den Animalien die des Menschen und namentlich der kaukasischen Menschenrace, und unter den Altersstufen zumeist die der blühenden Jugend; daher ist das Gelb die Farbe der lustig-flackernden, selbst-flüchtigen und Alles in sich verflüchtigenden Flamme, die Farbe der für den Genuß sich opfernden Früchte, des freudespendenden Weines, des der Weltlust dienenden Goldes, kurz die Farbe der Heiterkeit und des Scherzes, freilich aber auch die des Spottes, der Satire, der Schadenfreude, der mephistophelischen Schalkhaftigkeit; und daher endlich ist das Blau die Farbe des unendlichen Luftraumes, in welches alles individuelle Leben sich auflöst und verduftet, die Farbe des Himmels, in dem alle titanischen, himmelsstürmenden Gedanken und Tendenzen ihr letztes Ziel finden, die Farbe des Meeres, in dem alle Flüsse zusammenströmen, die Farbe der Ferne, in der alle Einzelgebilde in ein sie alle umfassendes Allgemeines verschwimmen.

§. 430.

In ähnlicher Weise bewährt sich auch der den Zwischenfarben beigelegte ästhetische Charakter. In die Farbe des Violett als des bläulichen Purpur kleiden sich die erhabenen Berge im Widerschein der Morgen- und Abendbeleuchtung, und in dieselbe Farbe hat sich von jeher auch die Majestät des Staates und der Kirche am liebsten gekleidet. Grün ist die Farbe der zwischen Geburt und Tod, zwischen Lust und Leid üppig wuchernden Vegetation, die Farbe des Saftigen und Feuchten, des Flüssigen und Sprudelnden, die Farbe des grün-goldigen, lustig dahin rauschenden Bergstromes, sowie die Farbe eines in düsterer Melancholie vergraben liegenden See's. Die Farbe der Orange endlich lacht uns reizend und verführerisch aus den Gärten der Hesperiden und vom Baum der Erkenntniß im Paradiese an, sie winkt verlockend aus den Schlangen der goldgelockten Aphrodite und sie leuchtet uns aus dem Safrangewande der licht- und lebenbringenden Eos entgegen.

Freilich giebt es daneben auch nicht wenig Erscheinungen, in denen die Wirkung der Farbe eine andere zu sein scheint; im Großen und Ganzen aber wird man die oben gegebene Charakteristik der Wahrheit entsprechend finden, zumal wenn man dabei nicht außer Acht läßt, daß eigentlich die von den reinen Farben ausgehenden Affectionen sämmtlich in das Gebiet des Reizenden fallen und daß daher die charakteristischen Unterschiede derselben nur eine verjüngte Wiederholung der Modificationen des Schönen innerhalb der Sphäre des Reizenden, oder, was dasselbe sagen will, nur Schattirungen

des Reizenden nach dem Typus der im Kreise des Schönen möglichen Variationen sind. Was aber besonders noch für die in diesem Sinne ihnen beigelegte Correspondenz mit den Modificationen des Schönen spricht, ist der Umstand, daß sie untereinander gerade auch in demselben Verhältnisse stehen wie diese: denn auch unter ihnen bilden die im obigen Kreise sich diametral gegenüber liegenden Nüancen zu einander einerseits den schroffen Gegensatz, andererseits das einander zur Ergänzung dienende Complement. Wie nämlich die unendliche Größe des Erhabenen ein Verlangen erweckt nach der unendlichen Kleinheit des Komischen, die strenge Form des Formell-Schönen nach der kecken Formlosigkeit des Humoristischen, das sinnenkitzelnde Spiel des Reizenden nach dem seelenergreifenden Pathos des Tragischen, dergestalt, daß vom Erhabenen zum Komischen, vom Rein-Schönen zum Humoristischen, vom Reizenden zum Tragischen und umgekehrt oft nur ein Schritt ist: gerade so regt auch unter den Farben das Violette ein Bedürfniß an nach dem Gelben, das Rothe nach dem Grünen und das Orangefarbige nach dem Blauen, und umgekehrt, dergestalt, daß das Auge, wenn es sich in irgend einer dieser Farben gesättigt hat, unwillkührlich in die ihr entgegengesetzte oder complementäre Farbe überspringt, und dieselbe, wenn sie äußerlich nicht vorhanden ist, aus sich selber erzeugt, wie wir am deutlichsten daraus entnehmen können, daß uns, wenn wir aus einem Zimmer mit entschieden grüner Beleuchtung heraustreten, Alles in rosigem Lichte erscheint, während wir nach einem Blick durch blaue Glasscheiben Alles in rothgelbem, und nach einem Blick durch gelbe Glasscheiben Alles in violettem Lichte zu sehen glauben. Dieses Bedürfniß des Auges, die objectiv-erscheinende Farbe auf subjectivem Wege zu ergänzen, ist aber zugleich der sicherste Beleg für die Wahrheit unserer Behauptung, daß das Wesen des Sensual-Schönen oder Reizenden überhaupt auf einer Ergänzung der sich uns objectiv zeigenden Erscheinung durch die in uns subjectiv existirende Idee und umgekehrt der in uns existirenden Idee durch die außer uns daseiende Erscheinung beruht, also der ästhetische Effect durch einen gegenseitigen Austausch zu Stande kommt, durch welchen der eigentlich bloß particulären Vollkommenheit des Subjects und des Objects der Schein der totalen Vollkommenheit mitgetheilt wird.

§. 431.

Aus dem complementären Verhältniß der Farben zu einander ergeben sich außerdem noch die Normen für die ästhetische Zusammenstellung derselben. Während das Rein-Schöne und mehr noch das Erhabene und Tragische eine Vorliebe für das Einfarbige besitzt, findet das Reizende am Mehrfarbigen, ja am Bunten Gefallen, wenn auch nicht in gleichem Grade, wie das Komische. Wenn nämlich das Komische die verschiedenen Farben mit toller Willkühr zusammenwürfelt, stellt sie das Reizende nach dem Bedürfniß des Auges zusammen d. h. es stellt neben eine zuerst gesetzte Farbe am liebsten eine solche zweite, welche das Auge bereits bei Anschauung der erstern als Complement derselben ideell in sich trägt, verbindet also z. B. mit dem Rothen das Grüne, mit dem Blauen das Orange, mit dem Gelben

das Violette und gelangt durch die Verbindung gerade dieser zwei Farben zu einer Darstellung sämmtlicher Farben des Farbenkreises: denn da z. B. im Grün das Blau und Gelb enthalten ist, so bringt eine Verbindung von Roth und Grün alle drei Hauptfarben und in ihnen zugleich die daraus hervorgehenden Mischfarben theils explicite, theils implicite zur Anschauung, so daß also das Auge, wenn es von einer Farbe zur andern fortschreitet, jedesmal in der folgenden das zunächst bloß ideale Complement der vorhergehenden realisirt findet. — Gilt es, drei verschiedene Farben neben einander zu stellen, so kann man eine der vorigen ähnliche Totalwirkung nur dadurch erreichen, daß man entweder die drei Hauptfarben Roth, Gelb und Blau, oder die drei Mischfarben Orange, Grün und Violett zusammenstellt: denn in beiden Fällen bilden immer die zwei folgenden Farben, gemeinsam das Complement der vorhergehenden, es unterscheidet sich also diese Farbenverbindung von der vorigen nur dadurch, daß bei ihr das Complement in seine Elemente auseinandergelegt erscheint. Da sich in den drei Hauptfarben mehr der Drang zur Differenzirung, in den drei Mischfarben hingegen mehr der Vereinigungstrieb zu erkennen giebt, so ist es natürlich, daß sich eine Verbindung jener als härter, eine Verbindung dieser hingegen als weicher darstellt. Werden von diesen Farben nur je zwei mit einander verbunden z. B. Roth mit Gelb, Orange mit Grün, Gelb mit Blau, Grün mit Violett u. s. w., so wird die Ergänzung der dritten Farbe dem Auge überlassen, eine solche Verbindung ist daher zwar objectiv weniger befriedigend, aber dem Begriff des Reizenden darum nur um so entsprechender: denn gerade die Ergänzung eines objectiven Mangels durch das Subject ist eine wesentliche Bedingung des Reizenden. Nähern sich daher diejenigen zweifarbigen Verbindungen, über welche wir zuerst gesprochen haben — z. B. Roth und Grün, wie es an der Rose zusammengestellt ist, — wegen der größeren objectiven Befriedigung mehr dem Rein-Schönen, so üben hingegen die hiergenannten — z. B. Purpur mit Gold gestickt, Orangen im grünen Laube, die goldgelben Gestirne am blauen Himmel, die violette Iris im grünen Blättergewande ꝛc. — einen stärkeren Reiz aus, der sich, jenachdem die vermißte Farbe eine dunklere oder hellere ist, mehr positiv oder mehr negativ, mehr lusterregend oder mehr schmachtenerweckend gestalten kann.

§. 432.

Noch mehr steigert sich dieser Reiz, wenn zwei unmittelbar neben einander liegende Farben z. B. Roth und Orange, Orange und Gelb, Gelb und Grün mit einander verbunden werden, denn hier erscheint die eine Farbe nur als die Schattirung und Folie der andern, sie machen also eigentlich zusammen nur eine Farbe aus und nöthigen mithin das Subject, nicht bloß eine, sondern zwei Farben oder vielmehr zwei ähnliche Farbenverbindungen, z. B. zur Schattirung Roth-Orange, die beiden Schattirungen Blau-Roth und Grün-Gelb, zu ergänzen. Verbindungen dieser Art eignen sich nur für solche Gegenstände, die den Character der Einheit tragen sollen, sie erscheinen daher auch am schönsten, wenn sie in möglichst enge Verbindung

gebracht z. B. mit einander verwebt oder durch noch feinere Zwischenfarben vermittelt werden. Zufolge der Verwebung stellen sie sich als schillernd oder changeant, zufolge der Vermittlung als verschwimmend oder ineinanderüberfließend dar — zwei Eigenschaften, die — wie uns einerseits die schillernden Farben der Muscheln, der Schmetterlingsflügel, Fischschuppen, Pfauenfedern, seidenen Gewänder u. s. w., andererseits die Tinten des Morgen- und Abendhimmels, die Schattirungen des verschiedenen Grüns im Walde, die Schattirungen der Blumen und Früchte ꝛc. zeigen — ganz besonders zur Erhöhung des Farbenreizes geeignet sind. Die vollkommenste Zusammenstellung sämmtlicher Farben nach dem Prinzip der Schattirung stellt uns der Regenbogen dar: denn in ihm erscheinen alle sechs Farben des Farbenkreises gerade in der oben aufgestellten Reihenfolge und durch so zarte Uebergangsstufen vermittelt, daß sich die Gränze zwischen der einen und der anderen Farbe durchaus nicht angeben läßt.

§. 433.

Ein neuer Reiz entwickelt sich aus der Farbenmischung, d. i. aus einer so innigen Verschmelzung zweier oder mehrerer Farben, daß sie in der That nur als eine erscheinen. Die Zahl der Variationen, die auf diese Weise gewonnen werden können, ist unendlich und steigert sich noch dadurch, daß jeder derselben durch Zusatz von Weiß oder Schwarz eine unendliche Reihe hellerer und dunklerer Stufen gegeben werden kann. So entstehen zunächst durch Mischung der nächst zusammenliegenden Farben nach verschiedenem Mischungsverhältniß zu jeder der sechs Farben des Farbenkreises noch zwei Schattirungen, durch welche sie sich den nachbarlichen Farben nähern, so daß man drei Nüancen des Roth, drei Nüancen des Orange u. s. w. unterscheiden kann. Diese Nüancen correspondiren wieder mit den drei Unterarten des Rein-Schönen, des Reizenden u. s. w., nämlich

Ponceau Karmin Scharlach	mit dem	Würdigen Edlen Gefälligen	Gelbgrün Reingrün Seegrün	mit dem	Barokken Launigen Wehmüthigen
Feuerfarbe Orange Safran	mit dem	Anmuthigen Interessanten Pikanten	Grünblau Reinblau Irisblau	mit dem	Rührenden Pathetischen Dämonischen
Strohgelb Goldgelb Schwefelgelb	mit dem	Possierlichen Ergötzlichen Burlesken	Pensée Violett Purpur	mit dem	Glorreichen Majestätischen Imposanten;

wobei jedoch immer im Auge zu behalten ist, daß eigentlich sämmtliche Farben, sofern sie als solche wirken, dem Gebiet des Reizenden angehören und daß sich daher aus der hier gegebenen Zusammenstellung nur ihre nähere oder entferntere Verwandtschaft zu den übrigen Modificationen des Schönen erkennen läßt. —

§. 434.

So entstehen ferner durch Zusatz von Weiß aus den sechs Farben des Farbenkreises die Farben Rosa, Chamois (Hell-Orange), Hellgelb, Maigrün, Hell- oder Himmelblau und Lila; durch Zusatz von Schwarz hingegen, die Farben Rothbraun, Kastanienbraun, Lichtbraun, Dunkelgrün, Dunkelblau und Dunkelviolett. Im Ganzen tragen die gemischten Farben mehr den Charakter der Unbestimmtheit und daher ist ihr Reiz mehr ein negativer als positiver d. h. er setzt mehr die Idee in Thätigkeit, als daß er unmittelbar den Sinn befriedigte. Um deßwillen entwickelt sich das Gefallen an unbestimmten Farben erst mit der fortschreitenden Civilisation. Je mehr im Menschen die Natur vorherrscht, um so mehr liebt er die unmittelbar sinnlichen Reize der bestimmten Farben; je mehr dagegen der Geist dominirt, um so mehr wendet er seine Neigung den ideellen Reizen der unbestimmten Farben zu. Daher der Unterschied im Geschmack der Kinder und der Erwachsenen, der Frauen und Männer, der Landbewohner und Städter, der südlichen und der nördlichen Völker, der wilden und der cultivirten Nationen. Doch macht sich auch in dieser Beziehung das Bedürfniß der Ergänzung geltend. Hat sich nämlich das Auge eine Zeitlang an den unbestimmten Farben übersättigt, so tritt auch bei den civilisirten Völkern wieder das natürliche Bedürfniß nach den bestimmteren Farben hervor, und umgekehrt, wenn diesem hinlänglich Genüge gethan ist, kehrt die Neigung zu den unbestimmten Farben zurück. So entsteht der Wechsel der Mode, die überhaupt ihre Hauptaufgabe darin sieht, abgestumpfte Reize zu beseitigen und dafür neue eintreten zu lassen.

In demselben Grade, wie sich zufolge der Mischung die Zahl der einzelnen Farben steigert, nimmt natürlich auch die Zahl der möglichen Farbenzusammenstellungen zu, und noch mehr vergrößert sich dieselbe dadurch, daß sich die verschiedenen Farbennüancen auch mit den andern Modificationen des Lichtes z. B. mit den verschiedenen Graden und Arten der Durchsichtigkeit, der Klarheit, des Glanzes u. s. w. zu den manigfaltigsten Combinationen vereinigen können, so daß man z. B. von jeder Nüance des Blau ein durchsichtiges und ein undurchsichtiges, ein klares und ein getrübtes, ein mehr oder minder glänzendes und ein mattes Blau unterscheiden kann. Der Einfluß dieser hinzutretenden Eigenschaften ist nicht bei allen Farben derselbe. Beim Gelben z. B. wirkt der Glanz, beim Blauen die Mattigkeit reizerhöhend. Dem Gelben giebt der Glanz den Charakter des Goldigen, dem Blauen den Charakter des Drohend-Funkelnden. Das Gelbe wird daher durch den Glanz dem Reizenden näher, das Blaue dagegen ihm ferner gerückt, jenes in seinem komischen Effect gemildert, dieses in seinem tragischen Eindruck gesteigert. Umgekehrt verhält es sich mit der Durchsichtigkeit: denn diese sagt mehr dem Blauen als dem Gelben zu: weil sich überhaupt das Blaue zum Licht mehr negativ oder passiv, das Gelb hingegen mehr positiv oder activ verhält, jenes mithin das Licht durchläßt, dieses es zurückwirft. Das Blaue entfaltet daher seinen höchsten Reiz in der durchsichtigen, jeder Reflexion entbehrenden Bläue des Himmels, das Gelb dagegen in der undurch-

sichtigen, aber stark reflectirenden Gelbheit des Goldes. Das Rothe und Grüne halten auch in dieser Beziehung zwischen Gelb und Blau die Mitte, indem sich beide am liebsten mit einem gemilderten Glanze und einer gemilderten Durchsichtigkeit verbinden.

§. 435.

Wir haben bis jetzt die Farben, sowie die Lichteffecte überhaupt bloß als reine Qualitäten, als bloße Accidenzien der Dinge betrachtet und gefunden, daß sie schon als solche die mannigfaltigsten Reize ausüben. Noch bedeutender wird ihr Reiz dadurch, daß sie in und mit diesen Qualitäten zugleich die Stofflichkeit und Substanzialität der Dinge zu erschließen vermögen, und zwar in doppelter Weise, einerseits nämlich dadurch, daß sie sich als eine Emanation des Innern der Dinge darstellen, andererseits dadurch, daß sie sich zugleich als ein Reflex äußerer Einflüsse zeigen, also in sich mit Eins die Innen= und Außenwelt der Dinge zur Erscheinung und mit dem Subject in unmittelbaren, sinnlichen Rapport bringen. Wirkt eine Farbe in der erstgedachten Weise auf uns, d. h. zeigt sie sich nicht bloß als etwas an der Oberfläche Haftendes, sondern als etwas mit dem inneren Wesen des Objects, z. B. mit seinem Aggregatzustande, seinem chemischen Verhalten, seinem organischen Leben und Weben eng Zusammenhängendes, so nennen wir sie durchscheinend und betrachten sie der in der Oberfläche sich darstellenden Form gegenüber als den Inhalt und Stoff des Objects, legen ihr mithin eine tiefere innerlichere Bedeutung als der Form bei. Wirkt hingegen eine Farbe in der zuletzt angegebenen Weise, d. h. zeigt sie sich ebenfalls nicht als etwas an der Oberfläche des Objects Haftendes, aber auch nicht als etwas vom Innern desselben Ausgehendes, sondern als etwas von der umgebenden Außenwelt, z. B. vom Sonnen= oder Mondenlicht, vom Zustande der Atmosphäre, von den Licht= und Farbenemanationen ihm nahestehender Gegenstände an seine Oberfläche Herankommendes und von derselben wieder Zurückkehrendes, so nennen wir die Farbe eine wiederscheinende, reflectirende, reverberirende und betrachten sie der in der Oberfläche sich darstellenden Form gegenüber als etwas die Begränztheit derselben Aufhebendes und legen ihr mithin eine allgemeinere, universellere Bedeutung als der Form bei. Weil aber beide Arten der Farbenerscheinung auf einer Strömung der die Welt erfüllenden und alle Wesen durchdringenden Substanz beruhen, jene auf einer von Innen nach Außen, diese auf einer von Außen nach Innen strömenden, und weil diese Strömung nichts Anderes, als die das Universum durchzuckende Weltbewegung, das Princip aller Veränderungen und Entwickelungen, aller Handlungen und Thätigkeiten in der Welt und Weltgeschichte ist: so sind die durchscheinenden und wiederscheinenden Farben vermöge ihrer Variabilität vorzugsweise geeignet, uns die Objecte in ihrer lebendigen Entwicklung und Thätigkeit zu zeigen und so gewissermaßen die außer uns vor sich gehenden Strömungen des Weltlebens und der Weltgeschichte vermittelst unserer Sehnerven durch unser Inneres zu leiten. Sie sind es daher auch, durch welche die Gränze zwischen Object

und Subject am vollkommensten aufgehoben, die chemische, substantielle Vereinigung der Innenwelt mit der Außenwelt auf optischem Wege am Innigsten vollzogen und die Erscheinung möglich gemacht wird, daß ein Object vermöge der Farbe zugleich das Gefühl der objectiven und der subjectiven Vollkommenheit in uns erwecken kann.

§. 436.

Daher giebt es in der Natur und Kunst keine reizenderen Farbeneffecte, als diejenigen, welche auf dem Durchscheinen und Wiederscheinen beruhen. Wie reizend wirkt z. B. das Durchscheinen des strömenden Pflanzensaftes durch die Blätter und Blüthen im Frühling, das Durchscheinen des Pigments durch die Röhrchen des thierischen und menschlichen Haares, das bläuliche Durchschimmern der Adern am menschlichen Körper, das röthliche Durchschimmern des Blutes auf den Wangen und Lippen, das Hindurchleuchten eines inneren Lichtes oder Feuers durch die Netzhaut des Auges, besonders dann, wenn sich darin ein besonderer Zustand oder Moment des inneren Lebens, z. B. der Jugendlichkeit, Gesundheit, Frische, der Freude, Schaam, Liebe, Sehnsucht u. s. w. offenbart. Und welch ein Zauber liegt andererseits in den Wirkungen des Wiederscheins, der in seiner vollkommensten Ausbildung Spiegelung ist. Das Schöne wird in ihm noch schöner, z. B. die Alpen im Alpenglühen, ein Schloß im röthlichen Licht der Abendsonne, der Himmel als feuchtverklärtes Blau im Spiegel des Wassers, männliche Gesichter im Schein von Fackeln, ein weibliches Gesicht im Wiederschein der smaragdenglänzenden Blätter einer Laube u. s. w.; aber auch an und für sich unschöne und reizlose Erscheinungen, z. B. kahle Berge, öde Steppen, elende Hütten, schmutzige Köhlergesichter, eine Alte vor dem Heerdfeuer rc. können dadurch mit einem unwiderstehlichen Reiz ausgestattet und mit dem Schein der Vollkommenheit umkleidet werden. Daher legt denn auch die Malerei gerade auf die durchscheinenden und wiederscheinenden Farben ein ganz besonderes Gewicht und sie hat hiezu um so mehr Ursache, als ihr dieselben nicht nur die Mittel zur unendlichen Vermannigfaltigung der Effecte und Reize verleihen, sondern es ihr auch möglich machen, die Mannigfaltigkeit der Farben wieder auf eine einzige Grundfarbe zu reduciren, d. h. alle verschiedenen Farben eines Gemäldes mit dem Duft einer einzigen Farbe zu überhauchen, oder, wie man sagt, sie in einem „Tone“ zu halten und diesen entweder als eine Wirkung des inneren Lebens der auf dem Gemälde dargestellten Gegenstände, z. B. des Frühlings, des Herbstes, der Freude, der Trauer rc., oder als eine Folge äußerer Beleuchtungen erscheinen zu lassen. Außerdem sind gerade diese Farben die am meisten ausdrucksvollen und charakteristischen, weil uns in ihnen zugleich das innere Wesen der Erscheinung und ihr Verhältniß zur Außenwelt zur Anschauung kommt, dergestalt, daß wir durch sie uns auch die übrigen Reize der Objecte, namentlich die auf Geruch, Geschmack und Gefühl wirkenden, vergegenwärtigen und in das Reich des Idealen und Schönen hineinziehen können. Freilich müssen hiezu auch die Formen mitwirken, weil uns überhaupt die Farben allein kein Bild einer realen Erscheinung zu geben ver-

mögen; aber gerade diejenigen Wirkungen, durch welche die Phantasie gereizt wird, sich die Reize und Eigenschaften des Geruchs, Geschmacks und Gefühls, z. B. das Duftige, Gewürzige, Süße, Herbe, Warme, Weiche ꝛc. vor die Seele zu stellen, geben hauptsächlich von dem Colorit aus, wie man sofort fühlt, wenn man die Wirkung zweier Blumen oder Fruchtstücke, von denen das eine in Farben, das andere bloß in Schwarz ausgeführt ist, mit einander vergleicht. Eine derartige Wirkung der Farben ist einerseits als die höchste Potenz, andererseits aber auch schon als eine Extravaganz des Farbenreizes anzusehen, weil er auf dem Punkte steht, sich selbst als solchen aufzulösen. Die Farbe büßt hiedurch nicht selten ihren rein-ästhetischen Werth ein, oder sie entfernt sich wenigstens immer weiter vom Gebiet des Rein-Schönen: denn das Reizende schlägt hiebei in ihr zum Verführerischen nnd Ueppigen um oder spitzt sich zum Prickelnden und Pikanten zu, wodurch es einerseits eine Bewegung zum Tragischen, andererseits eine Annäherung zum Komischen ausdrückt.

b) Akustische Reize.

§. 437.

Die akustischen Reize beruhen auf der Vereinigung der von Außen kommenden Schalleffecte mit unserem Gehör als Schallsinn in einem zwischen ihnen befindlichen Medium, d. i. dem vom Schall in Vibration versetzten Luftraum. Der allgemeine Grund der akustischen Reize ist daher im Wesentlichen kein anderer als der der optischen. Sie gehen beide von einer in ihrem ersten Ursprunge nicht zu ergründenden Bewegung aus, die sich dem Luftraum so wie auch den Körpern, mit denen sie zusammentrifft, in höherem oder niederem Grade mittheilt und so auch unsere Sinnennerven afficirt, von denen sie, jenachdem sie mit unseren inneren Bewegungen in Correspondenz oder in Widerspruch steht, als eine Ergänzung und Hebung, oder umgekehrt als eine Beschränkung und Herabdrückung unseres Lebensgefühls aufgenommen wird. Der Unterschied zwischen beiden besteht nur darin, daß die den optischen Reizen zu Grunde liegende Bewegung eine aus überirdischen Sphären stammende, unendlich viel raschere und subtilere ist, dergestalt, daß sie als solche kaum noch wahrgenommen, sondern wieder als ruhiger, bewegungsloser Körper angeschaut wird, während die den akustischen Reizen zum Grunde liegende Bewegung zunächst nur von Impulsen irdischer Erscheinungen ausgeht und nur einen solchen Grad von Schnelligkeit besitzt, daß sie wirklich als Bewegung successiv verfolgt und nur als solche, mithin als etwas selbst Körperloses aufgefaßt wird. Die optischen Reize sind daher uns fernerliegend, äußerlicher, objectiver und erwecken, wenn sie uns schön erscheinen, mehr das Gefühl der objectiven als der subjectiven Vollkommenheit; die akustischen Reize hingegen sind uns näher liegend, innerlicher und subjectiver und regen mithin, wenn sie ästhetisch wirken, mehr das Gefühl der subjectiven als der objectiven Vollkommenheit an. Abgesehen von diesen Unterschieden aber besteht zwischen beiden die überraschendste Correspondenz

und Analogie, dergestalt, daß sich unter den Reizen des Gesichtssinnes wohl kaum irgend eine Erscheinung finden möchte, zu der sich nicht unter den Reizen des Gehörs eine verwandte Erscheinung als Analogon darböte.

§. 438.

Diese Correspondenz, die in sensualer Beziehung nicht minder durchgreifend ist, als in rein-formeller Beziehung die §. 95 und §. 236 fgg. von uns nachgewiesene Correspondenz der plastischen und tonischen Erscheinungen, ist schon frühzeitig empfunden und auch im Einzelnen nachzuweisen versucht worden; aber man hat sich hiebei in der Regel mehr von einzelnen dunklen Gefühlseindrücken, als von einer klaren, vergleichenden Ueberschauung sämmtlicher hier in Betracht kommenden Erscheinungen leiten lassen und ist daher vielfach auf Irrwege gerathen. So hat man z. B. in der Regel die Töne mit den Farben zusammengestellt, indem man die hohen Töne mit den hellen Farben, die tiefen Töne mit den dunklen Farben verglich. Es ist aber leicht einzusehen, daß diese Vergleichung bei manchem Zutreffenden doch nicht haltbar ist: denn zwischen den hohen und tiefen Tönen bestehen bloße Gradunterschiede; die Verschiedenheit der Farben aber beruht nicht bloß auf graduellen, sondern auch auf specifischen Differenzen, und diese sind sogar die wichtigeren, indem sie die Unterscheidung der wirklich *verschiedenen* Farben (Gelb, Roth, Blau) begründen, während jene nur die Schattirungen *einer und derselben* Farbe (Hellroth, Dunkelroth) bewirken. Auf ähnliche Inconvenienzen stößt man bei den bisher üblichen Vergleichungen der optischen und akustischen Reize auch sonst noch, und wir werden daher, um zu zeigen, daß das über jene Gesagte im Allgemeinen auch von diesen gilt, die correspondirenden Elemente beider hier noch einmal in übersichtlicher Weise zusammenstellen müssen.

§. 439.

Als erster Vergleichungspunkt bietet sich uns hier der Gegensatz zweier Extreme dar, auf dessen Vermittlung alle Modificationen der akustischen wie der optischen Reize beruhen, nämlich einerseits der Gegensatz von Licht und Finsterniß, andererseits der von Schall und Stille: denn Licht und Schall stellen sich beide als die reine Position, Finsterniß und Stille dagegen als die reine Negation der den beiden Affectionen zum Grunde liegenden Bewegung dar. Wie Licht und Finsterniß können auch Schall und Stille nicht einseitig, sondern nur in Verbindung mit einander die dem Reizenden eigenthümliche ästhetische Wirkung ausüben. Dem *blendenden* Effect des reinen Lichtes entspricht der *betäubende* Effect des ungedämpften Schalles, und dem *schauerlichen* Eindruck der totalen Finsterniß entspricht die *beängstigende* Wirkung einer ewigen Stille. Die beiden ersten Effecte erzeugen die Vorstellung, daß alle Kraft und Bewegung in ihnen selbst liegt, sie können daher, falls sie ästhetisch wirken, vermöge ihrer dynamischen Größe nur das Gefühl der objectiv-absoluten Vollkommenheit erwecken, mithin nicht als reizend, sondern nur als erhaben erscheinen; die beiden letzten Effecte

aber heben die Vorstellung der Bewegung und des Lebens gänzlich auf, sind uns daher ein Bild des Todes oder des Grabes und können daher, wofern sie noch ästhetisch wirken, nur das Gefühl der Object und Subject verschlingenden absoluten Vollkommenheit erwecken, folglich sich ebenfalls nicht als reizend, aber auch nicht als erhaben, sondern nur als tragisch darstellen.

§. 440.

Auch bei den akustischen Affectionen geht daher das Reizende im ästhetischen Sinne stets von einem Wechsel, einer Zusammensetzung, einer Mischung, kurz einer gegenseitigen Milderung der beiden Extreme aus. Eine scheinbar lautlose Stille vermag daher wie das Dunkel der Nacht nur unter der Bedingung reizend zu werden, daß sie uns nicht als ewig, nicht als alleinherrschend, sondern nur als eine Pause, und namentlich als eine uns zu Gute kommende Unterbrechung der geräuschvollen Bewegung, z. B. als zur Sammlung, zur Erholung, zur Selbstbetrachtung, zur Bewahrung eines Geheimnisses, zum Lauschen, zum traulichen Flüstern u. s. w. geeignet erscheint. Und so übt auch ein betäubendes Getöse, z. B. das Brausen des Sturmes, das Rauschen eines Wasserfalles, das Lärmen einer geräuschvollen Musik ꝛc. nur als Unterbrechung einer uns zum Ueberdruß gewordenen, oder umgekehrt als hebender Gegensatz zu einer daneben ruhig fortbestehenden Stille, mithin nur in ergänzendem Sinne eine reizende Wirkung auf uns aus. Der schroffe Gegensatz des absoluten Schalles und der absoluten Stille mildert sich daher hier zu dem Gegensatze des nur zeitweise im Schallen-Begriffenen und auch nur zeitweise Pausirenden, und so entwickeln sich aus ihm auch die Gegensätze des Lauten und Leisen, des Hellklingenden und Dumpfen, des im Klang Reinen und des im Klang Unreinen u. s. w., worin man unschwer Analoga zu den Gegensätzen des grellen Lichts und des milden Lichts, des Durchsichtigen und Undurchsichtigen, des Klaren und Trüben erkennen wird. Eine noch vollkommnere Vermittlung des Urgegensatzes von Bewegung und Ruhe ist in den Abstufungen der nach Höhe und Tiefe unterschiedenen Töne enthalten. Wie nämlich die Gradationen von Licht und Schatten an den Körpern auf einem schnelleren oder langsameren Vibriren der Lichtstrahlen beruht und wie dieses wieder durch die mehr oder minder oppositive, d. h. senkrechte oder abweichende Richtung der die Lichtstrahlen zurückwerfenden Körperflächen bedingt ist: gerade so ist auch die Höhe und Tiefe der Töne von dem schnelleren oder langsameren Vibriren der Klangwellen abhängig, und dieses hat wiederum in der mehr oder minder oppositiven Richtung, d. i. in der strafferen oder schlafferen Spannung des dem Stoß sich widersetzenden Klangkörpers seinen Grund. Daher übt denn auch der Wechsel von höheren und tieferen Tönen auf das Ohr einen ganz ähnlichen Reiz aus, wie der Wechsel von Licht und Schatten auf das Auge, d. h. es giebt dem Ohr Gelegenheit, die ihm als Ideal vorschwebende Summe der Töne bald auf positivem, bald auf negativem Wege zu ergänzen, sich in einem fortlaufenden Austausch mit den an ihm vorüberschwebenden Tonerscheinungen zu fühlen und die gegenseitige Ergänzung von Subject und

Object, von Idee und Realität auch im gegenseitigen Verhältniß der wechselnden Töne selbst wahrzunehmen; außerdem aber stellt sich (§. 237 fgg.) die Aneinanderreihung oder Ineinanderschleifung höherer und niederer Töne dem Gehör zugleich als die Grundbedingung der tonischen Formation, als das Wesen der Melodie dar, gerade wie auch die Nebeneinanderstellung und Ineinandervertreibung von Licht und Schatten dem Gesichtssinn die plastische Formation, die Gestalt der Umrisse oder Conturen erschließt.*)

§. 441.

Als eine noch innerlichere und reizendere Vermittlung des Gegensatzes von Licht und Finsterniß stellten sich uns unter den optischen Reizen die Farben dar: denn sie zeigen uns nicht bloß graduelle Abstufungen, sondern specifisch verschiedene Modificationen des Lichts und der Finsterniß, die auf einer bestimmten Brechung der Lichtwellen durch die Materie beruhen. Da nun die Töne als bloß graduell-unterschiedene Modificationen des Schalls nicht als Analoga derselben angesehen werden können: so müssen wir die den Farbenreizen entsprechenden Reize der akustischen Welt in anderen Erscheinungen suchen, und als solche bieten sich uns nur die Klänge dar: denn auch deren Unterschiede sind wie die der Farben keine bloß graduellen, sondern auch specifische, und sie beruhen, wie jene, auf einer eigenthümlichen Modification und Brechung der Schallwellen durch die materielle Beschaffenheit des Klangkörpers. Auch diese Correspondenz ist im Allgemeinen von dem Gefühl stets empfunden worden und man hat wohl auch Versuche gemacht, im Einzelnen Vergleiche anzustellen. So vergleicht z. B. Hoffmann, ein Farbentheoretiker des vorigen Jahrhunderts, die Farbe des Indigo's mit dem Klange des Violoncell's, das Ultramarin mit der Viole und Violine, das Grün mit der Menschenkehle, daß Gelb mit der Klarinette, das Hochroth mit der Trompete, das Kermesroth mit der Flöte, das Rosenroth mit dem Hoboë, das Purpur mit dem Waldhorn und das Violett mit dem Fagott. So war es auch — wenn ich nicht irre durch eine von Bettina mitgetheilte Aeußerung von Göthe's Mutter veranlaßt — noch vor mehreren Jahren Mode, die verschiedenen Farben der Augen mit den verschiedenen Klängen der Instrumente zu vergleichen und von Violoncellaugen, Waldhornaugen, Clarinettenaugen u. s. w. zu sprechen. Eine derartige Behandlungsweise der Sache, bei welcher man sich einzig und allein durch subjective

*) Ueber die zeichnende und modellirende Wirkung des Lichtes und Schattens sagt u. A. Vischer, Aesth. II, 1, S. 29 Folgendes: „Was dem Licht zugewandt ist, steht in Beleuchtung, das Abgewandte ist dunkel und zwar in scharfem Abschnitt, wenn es eckigt, in ansteigender Tiefe des Dunkels, wenn es rund ist. So erkennt das Auge die besondere Bildung der Oberfläche des Gegenstandes als eines runden, eckigten u. s. w. Ist er nun aber von reicherer Bestimmtheit der Form, so treten auf der beleuchteten Seite wieder einzelne Bildungen hervor in ein höheres Licht und stellen dadurch die umgebenden Theile in Schatten und umgekehrt in den beschatteten Punkten heben sich Theile dem Licht entgegen und sind daher im Dunkel heller als ihre Umgebung; es bilden sich die Halb- und Mittelschatten mit ihren Abstufungen."

Empfindungen und vielleicht ganz zufällige Eindrücke leiten läßt, stellt sich natürlich bloß als ein mehr oder minder geistreiches Spiel der Phantasie dar, jedoch als ein solches, dem offenbar ein wahrer Gedanke zum Grunde liegt: denn es läßt sich nicht leugnen, daß gewisse Klänge auf das Ohr einen ganz ähnlichen Eindruck machen, wie gewisse Farben auf das Auge, und ähnliche Wirkungen lassen auf ähnliche Ursachen schließen. Nachzuweisen jedoch, auf welchen objectiven Ursachen die Analogie der Wirkungen beruht, dürfte vor der Hand noch lange eine sehr schwer zu lösende Aufgabe sein, weil man über die Entstehung der auf dem Material beruhenden Farben und Klänge der Körper überhaupt noch lange nicht im Klaren ist. Zwar scheint der Hinblick auf diese und jene Unterschiede der Stoffe einige Anhaltspunkte darzubieten. So fühlt man z. B. deutlich, daß sich die Klänge metallischer Körper wesentlich von denen vegetabilischer und animalischer Körper, z. B. der Klang der Messinginstrumente vom Klange der Flöten und der Darmsaiten unterscheiden und daß die metallischen Klänge etwas Homogenes mit den metallischen Farben, die vegetabilischen Klänge mit den vegetabilischen Farben u. s. w. haben. Aber die hier in Vergleich kommenden Differenzen der Farben sind doch nicht die wirklichen Farbenunterschiede, durch welche sich z. B. Roth von Blau und Blau von Gelb unterscheidet, sondern nur untergeordnete Nüancen einer und derselben Farbe, z. B. ein grelleres Roth und ein milderes Roth; die auf die Unterschiede des Organischen und Anorganischen sich gründende Homogenität des Materials reicht also nicht aus, uns die gleichartige Wirkung gewisser Farben und Klänge objectiv zu erklären.

§. 442.

Näher würde man vielleicht der Sache kommen, wenn man einmal die verschiedenen Körper mit Rücksicht auf ihre Farben und Klänge einer umfassenden chemischen und morphologischen Untersuchung unterwürfe und namentlich dabei das Verhältniß zu bestimmen suchte, in welchem der Stoff und innere Bau des Körpers einerseits zum Licht, andererseits zur Luft stehe: denn wahrscheinlich würde sich hiebei herausstellen, daß ein Klang einer Farbe dann analog ist in seiner Wirkung, wenn sich der Stoff und Bau seines Körpers zur Luft ähnlich verhält, wie der Stoff und Bau des Farbenkörpers zum Lichte.

Leichter wird die Vergleichung der Klänge mit den Farben, wenn man sich auf eine bestimmte Gattung der Klänge, namentlich auf die Laute der menschlichen Sprache beschränkt, die man schon von den ältesten Zeiten her mit den Farben zusammengestellt hat; doch läßt man sich auch hier durch subjective Eindrücke oder zufällige Umstände leicht zu willkührlichen Combinationen verleiten. So wird man z. B. im Deutschen geneigt sein, sich das **o** als roth zu denken, bloß darum, weil **o** im Worte „roth“ den Vocal bildet. Will man hiebei solche Willkührlichkeit vermeiden und wirklich wissenschaftlich verfahren, so ist vor Allem nöthig, die Farben und Laute nicht einzeln, sondern in ihrem gegenseitigen Verhältnisse ins Auge zu fassen. Hiebei ergiebt sich Folgendes.

§. 443.

Es giebt, wie drei Grundfarben (Gelb, Roth, Blau), so auch drei Hauptvocale: i, a, u. Von diesen entspricht offenbar das i dem Gelb, das a dem Roth und das u dem Blau: denn Gelb und i machen beide den hellsten, Blau und u den dunkelsten Eindruck, Roth und a aber liegen zwischen beiden in der Mitte. Hieraus ergiebt sich nun von selbst die Correspondenz der Zwischenfarben und Zwischenlaute: denn Orange als eine Combination von Gelb und Roth muß mit e als dem zwischen i und a liegenden Laut, Violett als eine Vermittlung von Roth und Blau mit o als dem zwischen a und u liegenden Laut, und endlich Grün als eine Mischung von Blau und gelb mit ü als dem zwischen u und i liegenden Laute correspondiren. So gruppiren sich die Laute, wie die Farben, zu einem gleichmäßig eingetheilten, sich in sich selbst abschließenden Kreise folgender Gestalt:

Roth
(a)
Violett (o) (e) Orange
Blau (u) (i) Gelb
(ü)
Grün

eine Zusammenstellung, an der auch das unmittelbare Gefühl so leicht keinen Anstoß nehmen dürfte. Nur darin weicht es vielleicht von ihr ab, daß es das i lieber mit Weiß, dem vollen Lichte, und das u lieber mit Schwarz, dem vollen Dunkel, verglichen sehen möchte, und wir dürften daher vielleicht der Sache noch näher kommen, wenn wir einen weiteren und einen engeren Kreis der Farben unterscheiden, von denen jener die unbestimmten, dieser die bestimmten Farben umfaßte. Alsdann würden wir folgende Analogie erhalten:

Farbig
(a)
Braun (au) (ai) Falb
Schwarz (u) (i) Weiß
(ui)
Grau.

Roth
(a)
Violett (å) (ä) Orange
Blau (o) (e) Gelb
(ö)
Grün.

Die correspondirende Gliederung dieser beiden Kreise springt in die Augen. Im ersten derselben erscheinen Schwarz und Weiß als die beiden Extreme, welche im Farbigen sich neutralisiren und läutern, im Grau dagegen sich mischen und trüben. Der Uebergang vom Farbigen zum Schwarzen stellt sich im Braun, die Vermittlung des Farbigen und Weißen im Falben dar. — Gerade so ist nun auch das gegenseitige Verhältniß der Farben im zweiten Kreise, in welchem sich das Farbige des ersten Kreises nach denselben Principien in sechs einzelne Modificationen auseinanderlegt. Als die beiden Extreme erscheinen hier Blau und Gelb, jenes die farbige Wiederholung des Schwarz, dieses die farbige Wiederholung des Weiß. Die Neutralisation oder Läuterung derselben stellt

sich hier als Roth, dagegen die Mischung oder Trübung derselben als Grün dar, so daß also Roth als das Farbige, Grün als das Grau unter den Farben erscheint. Den Uebergangsfarben des Braunen und Falben entsprechen hier die von Violett und Orange, jenes zwischen Roth und Blau, dieses zwischen Roth und Gelb liegend.

§. 444.

Ganz ebenso ist nun aber in beiden Kreisen auch das Verhältniß der Laute zu einander. Im ersten bilden **u** und **i** die Extreme, **a** die Neutralisation und **ui** die Mischung derselben, während **au** als Combination von **a** und **u**, **ai** als Combination von **a** und **i** erscheint. Im zweiten Kreise, in welchem das **a** des ersten Kreises eine noch weitere Auseinanderlegung erfährt, sind die beiden Extreme in **o** und **e**, die Neutralisation derselben in **a**, die Mischung hingegen in **ö** enthalten; in der Mitte aber zwischen **a** und **i** liegt **ä**, und zwischen **a** und **u** das nordische **å**.

Aus dieser Uebereinstimmung der verschiedenen Vocale mit den verschiedenen Farben folgt nun von selbst, daß sie mit ihnen auch rücksichtlich ihres ästhetischen Reizes correspondiren. Je nachdem wir nämlich vom ersten oder zweiten Kreise ausgehen, werden den Modificationen des Schönen folgende Laute entsprechen:

dem Rein-Schönen	a
dem Reizenden	ai oder ä
dem Komischen	i oder e
dem Humoristischen	ui oder ö
dem Tragischen	u oder o
dem Erhabenen	au oder å.

Daß aber die Laute wirklich einen diesen Bestimmungen entsprechenden Eindruck machen, läßt sich am deutlichsten aus den Interjectionen sowie aus onomatopoetischen Ausdrücken entnehmen. Ah! ist die Interjection der Anerkennung, des Beifalls, wodurch sich das Subject dem Object hingiebt, also der Ausdruck für das Gefühl der objectiven Vollkommenheit. J! ist der Ausruf des Selbstgefühls, der subjectiven Lust, wodurch das afficirende Object auf Nichts reducirt wird, also der Ausdruck der subjectiven Vollkommenheit. Uh! oder hu! endlich sind die Aeußerungen des Schmerzes, des Entsetzens, wobei sich das afficirte Subject mitsammt dem afficirenden Objecte im Absoluten vernichtet fühlt. So erscheinen auch die den Zwischenvocalen **e**, **o** und **ui** entsprechenden Empfindungslaute eh! o! hui! mit den obigen Bestimmungen im Einklange: denn des ersten bedienen wir uns, wenn unser Gefühl zwischen Anerkennung und Selbstgefühl schwankt, des zweiten, wenn wir uns der Bewunderung hingeben und des dritten, wenn wir uns in humoristischer Laune selbst über die Wehen und Schmerzen der Welt mit subjectivem Lustgefühl hinweg schwingen. Dasselbe läßt sich nun noch von vielen onomatopoetischen Ausdrücken wahrnehmen, wie es z. B. nicht zufällig ist, daß Wörter, wie dunkel, dumpf,

stumpf, Sumpf u. s. w. ein u, dagegen Wörter, wie Licht, spitz, Blitz, Witz u. s. w., ein i zum Vocal haben.

§. 445.

Dies ins Einzelne zu verfolgen, ist hier nicht der Ort; auch brauchen wir auf eine Darlegung der Modificationen, welche die Effecte der Laute in der Zusammensetzung erleiden, und auf eine Entwickelung der Bedingungen, unter denen die Zusammensetzungen dem Ohr besonders reizend und schmeichlerisch erscheinen, hier nicht besonders einzugehen, da sich das Allgemeine aus dem, was wir oben über die Zusammensetzungen der Farben gesagt haben, von selbst ergiebt. Wir deuten daher zum Schluß nur noch an, daß die akustischen Reize den optischen auch darin gleichen, daß sie zuletzt über sich selbst hinausgehen, indem sie nicht bloß durch die sinnliche Affection der Gehörsnerven, sondern zugleich durch Vergegenwärtigung anderweitiger Reize, also durch Einführung reizender Bilder und Vorstellungen in die Phantasie, besonders aber dadurch, daß sie einerseits, wie die durchscheinenden Farben, die unmittelbarsten und verständlichsten Offenbarungen der Innenwelt, und andererseits, wie die wiederscheinenden Farben, die bezeichnendsten Reflexe oder Wiederhalle der Außenwelt sind, einen nicht minder mächtigen Zauber ausüben. Vgl. §. 435 fg.

c) Reize der Phantasie.

§. 446.

Es ist schon oben erwähnt worden, daß die Affectionen der niederen Sinne in ihrer physischen Unmittelbarkeit außerhalb des ästhetischen Gefühls liegen, daß sie aber in vergeistigter Form, d. h. wenn sie uns durch das Medium bildlicher oder sprachlicher Darstellung bloß als Vorstellungen vor die Seele geführt werden, keineswegs von denselben auszuschließen sind. Unter den Künsten machen hievon besonders die Malerei und noch mehr die Poesie Anwendung, z. B. wenn der Maler seinen Formen und Farben dergestalt den Charakter des Weichen, Elastischen, Schwellenden giebt, daß in und mit dem Auge sich zugleich der Tastsinn angeregt und wohlgefällig afficirt fühlt; oder wenn ein Dichter den behaglichen Eindruck einer vom Kamin ausströmenden Wärme, einer aromatisch duftenden Bowle oder dergl. mit Lebendigkeit zu schildern weiß.

Es ist nicht zu verkennen, daß sich die Kunst, indem sie durch derartige Mittel zu wirken sucht, auf einen sehr glatten und schlüpfrigen Boden begiebt und gar leicht aus der reinen Sphäre der idealisirten, geistig verklärten Sinnlichkeit in die unlauteren Regionen einer gemeinen, fleischlichen Sinnlichkeit herabsinken und das Reizende ins Ueppige, Wollüstige, Sinnenkitzelnde, Prickelnde 2c. ausarten lassen kann. Die Schlangenpfade die aus den Gränzen des Erlaubten in die des Unerlaubten hinüberführen, sind für den Künstler und Dichter um so gefährlicher und verführerischer, als sie eigentlich dieselben sind, wodurch der Mensch umgekehrt aus dem Reich der

Prosa in das der Poesie hinübergelockt wird, und es ist daher nicht zu verwundern, wenn sich selbst Dichter von wirklich poetischem Sinne wie Wieland, Heinse, F. Schlegel ꝛc. auf solche Abwege verirrt haben, während Andere, wie Crebillon, Paul de Coq, Clauren ꝛc. mit wirklich unlauteren Tendenzen sie geflissentlich aufgesucht, ja angelegt und gebahnt haben, um durch sie die gemeine Menge, wie Circe die Gefährten des Odysseus, zur Theilnahme an ihren, die Menschen zum Thiere erniedrigenden, geist- und sinnberauschenden Schwelgereien zu verführen. Wem daher in der Kunst die Rein- und Heilighaltung des wahrhaft Schönen am Herzen liegt, muß, wenn er sich auf eine Vergegenwärtigung der auf Geruch, Geschmack und Gefühl wirkenden Reize für die Phantasie einläßt, mit sorgfältigster Ueberwachung verfahren, damit er nicht, statt diese niederen Regionen in das Reich des Schönen emporzuheben, umgekehrt die nur dem Schönen geweihte Kunst in den Pfuhl der Gemeinheit herabziehe. Umgekehrt aber dürfen derartige Schilderungen um der Möglichkeit einer Ausartung willen nicht ganz und gar verdammt und aus dem Gebiet der Kunst hinausgeworfen werden, denn dies würde mit dem Bade auch das Kind verschütten heißen. Einmal ist es für die Poesie und Malerei, welche die Darstellung des gesammten Lebens zur Aufgabe haben, schlechterdings unmöglich, diese Seiten der Erscheinungen, die im Leben eine so wichtige, nothwendige Rolle spielen, welche die unerläßlichen Vorbedingungen alles Lebens, ja die unmittelbarsten Bethätigungen desselben sind, ganz aus ihren Lebensgemälden auszuschließen, andererseits würden sie hiedurch gerade diejenigen Elemente aufgeben, durch welche, wie schon oben angedeutet ist, die ideale Welt des Schönen mit der realen Welt der Prosa in unmittelbarem Zusammenhange steht, sie würden die Brücke abbrechen, durch welche der Mensch aus dem Treiben der Alltagswelt in die Sontags- und Feststimmung des ästhetischen Genusses hinübergeleitet und fähig gemacht wird, der leiblichen Nahrung die geistige Kost, den Fleischtöpfen Aegyptens das himmlische Manna vorzuziehen und aus der geistigen Transsubstanziation des Brotes und Weines eine reinere Wonne und Seligkeit zu schöpfen als aus der noch so sehr auf unmittelbaren Sinnenkitzel berechneten Materie. Es beruht ja das Schöne, das Ziel der Kunst, überhaupt auf Idealisirung des Sinnlichen. Wird dieses Ziel wirklich erreicht, wird wirklich der sinnliche Stoff zur idealen Anschauung verklärt, so haftet ihm ja von dem, was er als solcher ist, was er vor der Verklärung war, nichts mehr an, ja es kann die in die Empfindung mit überfließende Erinnerung an seinen ursprünglich niederen Zustand der Grund zu einem noch größeren Genuß seines veredelten Zustandes werden, gerade wie der Vater den verlorenen Sohn, der von den Trebern zurückkehrt, mit größerem Jubel begrüßt, als den ihm stets nahe gebliebenen, und wie über einen Sünder, der Buße thut, mehr Freude im Himmel herrscht als über tausend Gerechte. Es kommt daher bei der Hereinziehung derartiger Reize in das Gebiet der Kunst einzig und allein darauf an, ob das Phantasiebild derselben darauf angelegt ist, von der geistigen Vorstellung zur sinnlichen Begierde, oder umgekehrt von dem sinnlichen Bilde zum reinen Gedanken überzuleiten. Ist das

Letztere der Fall, so ist selbst an dem Gewagtesten kein Anstoß zu nehmen und nur eine gewöhnlich auf unreiner Anschauung beruhende Prüderie kann sich dadurch beleidigt fühlen. Es kann wohl kaum etwas gewagter sein, als wenn Göthe in den römischen Elegien schreibt:

Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt!
Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.
Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.

Trotzdem geht hier das Reizende nicht über die Gränze des Schönen hinaus: denn das Sinnliche ist nur gesetzt, um in eine höhere, ideale Anschauung aufgehoben zu werden, der Tastsinn wird zum Gesichtssinn, die sinnlich fühlbare Materie zur reinen Gestalt verklärt.

§. 447.

Je materieller und sinnlicher der Reiz an und für sich selbst in der Wirklichkeit ist, um so mehr thut ihm auch eine solche Vergeistigung noth. Die materiellsten aller Reize sind ohne Frage die des Tastsinnes, deren ästhetische Wirkung im Allgemeinen auf einem mittleren Grade der den Körpern anhaftenden Widerstandsfähigkeit, auf einer Neutralisation oder Combination von Härte und Weichheit, von Sprödigkeit und Nachgiebigkeit, Rauhigkeit und Glätte, Stumpfheit und Schärfe ꝛc. beruht, und welche daher im Straffen, Prallen, Elastischen, Schwellenden, Geschmeidigen, Zarten, Streichelnden, Flüssigen, Fächelnden, Kosenden u. s. w. ihre verschiedenen, bald der Festigkeit, bald der Subtilität näher kommenden Gradationen besitzt. So materiell aber auch diese Reize an sich sind, so nah liegt andererseits die Möglichkeit, sie in geistigem Sinne aufzufassen, z. B. das Harte, Feste, Spröde als eine Folge innerer Kraft, als ein Symbol der Ausdauer, Zuverlässigkeit, unwandelbarer Treue, das Weiche, Zarte, Nachgiebige hingegen als eine Wirkung der Liebe, als ein Sinnbild der Hingebung, Demuth, Gefälligkeit u. s. w. und das Elastische, Elektrische, in Spannung Befindliche als die rechte Mitte von Kraft und Milde, von Selbstständigkeit und Dienstwilligkeit darzustellen.

§. 448.

Schon an sich weit immaterieller sind die auf Wärme und Kältegraden beruhenden, zwischen den Gegensätzen von Frost und Hitze in der Mitte liegenden Gefühlsreize, welche theils im Kühlen, Erfrischenden, Erquickenden, ja selbst in dem ein leises Frösteln Erregenden oder Schaurigen, theils in dem Lauen, Erwärmenden, Aufthauenden, ja selbst in dem eine gelinde Gluth Erzeugenden oder Prickelnden bestehen. Da wir uns hiebei nicht unmittelbar von einer festen Materie berührt fühlen, so fassen wir diese Affectionen von Vornherein mehr geistig als körperlich auf, betrachten z. B. den unserem Körper behaglichen Zustand als einen gemüthlichen und glau-

ben im Kalten ein Gefühlloses, Feindliches, im Warmen dagegen ein Theilnehmendes, Freundliches zu sehen. Hier kommt daher die idealisirende Poesie der natürlichen Anschauungsweise auf mehr als halbem Wege entgegen, und die Kunst hat also rücksichtlich dieser Reize nichts weiter zu thun, als dem vorauszusetzenden allgemeinen Gefühl eine besondere Richtung zu geben.

§. 449.

Weit materieller erscheinen die Reize des Geschmacks, besonders sofern mehr an die sie vermittelnde Thätigkeit des Essens, an das Abbeißen, Kauen, Schlucken, als an die Ursachen und Wirkungen derselben gedacht wird; jedoch kann auch selbst durch Vergegenwärtigung eines tüchtigen, gesunden Appetits ein ächt ästhetischer Effect erzielt werden und es beleidigt uns durchaus nicht, wenn die Dichter ihre Helden auch wacker zugreifen und weidlich schmausen und bechern lassen, obschon hier das Reizende leicht in das Komische umschlägt, wie z. B. bei Tiecks Fortunat, von dem der Roßtäuscher Mathias sagt: „Ich schwöre drauf', der Kerl frißt hier sein Meisterstück!" Weit minder materiell erscheint es, wenn nur die Speisen als solche, sei es von Seiten ihrer Appetitlichkeit oder ihres Wohlgeschmacks, geschildert werden. Auch hier liegt das Wohlthuende in einer weder allzustarken noch allzuschwachen Affection der Geschmacksnerven, in der Vermeidung des Geschmackbetäubenden einerseits und des Geschmacklosen andererseits. Als der positivste Reiz erscheint in diesem Gebiete das Süße, mehr oder minder negativ reizend erscheinen das Salzige, Saure, Bittre, Gewürzige, Spirituose. In diesen Modificationen — obschon sie in ihrer Hauptwirkung sämmtlich der Sphäre des Reizenden angehören — läßt sich jedoch eben so, wie bei den verschiedenen Farben und Lauten, eine nähere oder fernere Verwandtschaft zu den Modificationen des Schönen kaum verkennen und zwar dürfte, nach dem unmittelbaren Gefühl und nach dem herrschenden Sprachgebrauch zu urtheilen,

Das Süße dem Rein-Schönen, dem Rothen und dem A-Laut;
Das Gewürzige dem Reizenden, dem Orangefarbigen u. dem E-Laut;
Das Salzige dem Komischen, dem Gelben und dem I-Laut;
Das Saure dem Humorischen, dem Grünen und dem Ü-Laut;
Das Bittre dem Tragischen, dem Blauen und dem U-Laut;
Das Spirituose dem Erhabenen, dem Violetten und dem O-Laut

entsprechen; doch dürften sich vielleicht durch chemische Untersuchungen noch sicherere Resultate erzielen lassen. Auch darin sind die Modificationen der Geschmacksreize denen der Farben und Laute ähnlich, daß sie bereits eine künstlerische Mischung und Combination, theils in simultaner, theils in successiver Verbindung gestatten, und daß der Wohlgeschmack dieser Mischungen und Combinationen von bestimmten quantitativen Verhältnissen und von einer angemessenen Ordnung und Aneinanderreihung abhängt, so daß sie sich hiedurch, schon von Seiten ihrer realen Existenz, in gewissem Sinne aus dem Gebiet des Sinnlich-Reizenden in das des Formell-Schönen erheben.

In noch geklärterem Lichte erscheinen sie aber, wenn sie die Poesie vorzugsweise von Seiten ihrer Wirkung auf den Geist darstellt, z. B. den Wein als den sorgenbrechenden, belebenden erheiternden, ja begeisternden und beseligenden Gott schildert.

§. 450.

Schon an sich geistiger und darum weniger der Idealisirung bedürftig sind die Reize des Geruchsinns. Bei den wenigen Ausdrücken, welche die Sprache für dieselben ausgebildet hat, ist die Poesie — die einzige Kunst, die sie überhaupt in ihr Gebiet ziehen kann — nicht im Stande, sie zum Gegenstande besonderer, detaillirter Schilderungen zu machen, und sie muß sich daher begnügen, des Wohlriechenden, Duftigen und Aromatischen nur bei Erwähnung anderer Erscheinungen z. B. des Frühlings, der Blumen, der Früchte, der Speisen, der Opfer u. s. w. zu gedenken. Nach den verschiedenen Wirkungen der Geruchsreize oder nach der Beschaffenheit der Stoffe, von denen sie ausgehen, ließen auch sie sich wohl zu einer sich kreisartig in sich abschließenden Scala zusammenstellen, z. B. könnte man das Süß-Duftende, Rosenduftige mit dem Rein-Schönen, das Gewürzige, Aromatische mit dem Reizenden, das Nasenkitzelnde, Niesenerregende mit dem Komischen, das Waldesduftige, Sauerstoffathmende mit dem Humoristischen, das Narkotische, Betäubende, Erstickende mit dem Tragischen und das Geistathmende, Aetherische mit dem Erhabenen vergleichen. Etwas Sicheres jedoch werden auch hierüber nur physikalische und chemische Untersuchungen feststellen können.

§. 451.

Haben wir aus dem Bisherigen gesehen, daß innerhalb und vermittelst der Phantasie selbst die Affectionen der sogenannten niederen Sinnesnerven zu ächt-ästhetischen, idealen Reizen erhoben werden können, so wird es um so natürlicher erscheinen, wenn die Einbildungskraft auch die Fähigkeit besitzt, aus bereits vorher vergeistigten Eigenschaften der Dinge, namentlich aus den natürlichen, ethischen und logischen Beziehungen derselben zu unserer eigenthümlichen Seelenthätigkeit, zu unserem individuellen Empfinden, Wollen und Denken, einen unerschöpflichen Reichthum noch edlerer und zugleich mächtigerer Reize zu entwickeln.

Außerhalb des eigentlichen Schönen liegt noch gar Vieles, was an und für sich nicht schön ist, aber doch dem Menschen als werthvoll, erstrebenswerth, ja unentbehrlich erscheint, und was ihm daher weit leichter in das Licht der Schönheit gerückt werden kann als Anderes, was ihm an und für sich gleichgültig, der Beachtung unwerth, ja wohl gar seinen Wünschen und Bedürfnissen widersprechend erscheint. So wird ihm z. B. mancher Gegenstand, obschon er an sich von Schönheit nichts an sich hat, bloß darum lieb und werth sein, weil er sich von Jugend auf daran gewöhnt, weil er ihn von einem lieben Freunde empfangen, vielleicht von seinen Eltern und Voreltern als Erbstück überkommen hat, oder auch weil er überhaupt aus alter, grauer Zeit stammt, weil sich irgend eine historische Erinnerung daran knüpft u. s. w. Umgekehrt kann ihm ein anderer Gegenstand, obschon auch

ihm die Qualitäten der Schönheit fehlen, um deßwillen lieb werden, weil er ihm etwas ganz Neues, Unerhörtes, noch nicht Dagewesenes ist, weil er ihn vom Gefühl der Langenweile, dem ermüdenden Gleichmaaß der Tage befreit, weil er ihm zum Zeitvertreib, zur Unterhaltung dient, ihn in Neugier oder Spannung versetzt u. s. w. Kann durch die Macht der Gewohnheit einerseits und durch das Bedürfniß nach Abwechselung andererseits, sowie durch allerhand besondere subjective Neigungen, Liebhabereien, persönliche Beziehungen uns selbst das an sich oder für Andere ziemlich Werthlose zu Werthvollem erhoben werden, so ist es um so natürlicher, wenn auch das wirklich Werthvolle, obschon sein Werth gerade kein ästhetischer zu sein braucht, besonders geeignet ist, unser Wohlgefallen zu erwecken, z. B. was uns wirklich Nutzen bringt, Ehre einträgt, Einfluß und Ansehen verschafft, oder wovon wir einsehen, daß es, wenn auch nicht gerade uns selbst, doch dem Ganzen und Allgemeinen, worin wir leben, zum Heil gereicht, das öffentliche Wohl befördert, das Reich des Wissens erweitert, kurz das Angenehme und und Nützliche, das Sittlich-Gute und Wahre.

§. 452.

Alle Objecte dieser Art sind solche, die an und für sich nicht schön sind, wenigstens nicht schön zu sein brauchen, und welche dadurch, daß sie uns um dieser Qualitäten und Beziehungen willen werthvoll erscheinen und unser Wohlgefallen erwecken, realiter auch noch nicht schön werden. Ganz anders aber verhält sich die Sache im Bereiche der Vorstellungen, der Phantasie. Hier wird gleichsam alles Das, was sie in der realen Existenz Unschönes an sich haben, von ihnen abgestreift, es werden von uns nur diejenigen Eigenschaften derselben aufgefaßt und zu einem Ganzen verbunden, durch die sie uns lieb und werth sind, ja selbst das Fehlerhafte und Mangelhafte an ihnen wird von der Phantasie nur als ein zum Wohlgefallen mitwirkendes Element in das Bild mit aufgenommen, das Interesse, welches wir an ihnen nehmen, ist kein bloßes reales, auch kein ethisches und logisches mehr: denn was mir an ihnen gefällt, existirt ja in der wirklichen Welt gar nicht, es ist eine bloße Vorstellung, ein reines Phantasiebild, kann mithin als solches der Welt und uns weder nützen noch schaden; der Werth, den die Objecte in dieser Form für uns haben, ist also in der That zu einem rein-ästhetischen geworden, d. h. sie erwecken bloß darum unser Wohlgefallen, weil sie mit irgend einem Ideal unseres Innern im Einklange sind, weil sie Qualitäten besitzen, die uns zusammen genommen als ein *Vollkommenes für uns* erscheinen.

Sobald also die Kunst und insbesondere die Poesie und Malerei durch Vorführung derartiger Vorstellungen eine befriedigende Wirkung erzielt, *müssen* wir denselben das Prädicat der Schönheit beilegen. Fragen wir aber, in welchem Gebiet des Schönen derartige Erscheinungen unterzubringen sind, so leuchtet ein, daß sie nur zum Reizenden gerechnet werden können: denn als *rein-schön* können sie darum nicht betrachtet werden, weil das Schöne nicht ganz und unmittelbar in den Objecten selbst liegt, son-

dern diese nur so viel davon besitzen, um das anschauende Subject zu veranlassen, das ihnen Fehlende aus sich und umgekehrt das ihm selbst Fehlende aus ihnen zu ergänzen; dies ist ja aber gerade diejenige Art und Weise der ästhetischen Wirkung, welche wir von Vornherein als die dem Reizenden wesentliche und charakteristische bezeichnet haben.

§. 453.

Im Allgemeinen können wir diese Classe von Reizen die stofflichen nennen, die sich von den sensualen nur dadurch unterscheiden, daß sie nicht mehr auf der unmittelbaren Affection dieses oder jenes einzelnen Sinnes, sondern vielmehr auf der geistig vermittelten Affection unseres allgemeinen Sensoriums, auf der Fähigkeit der Individuen, im stofflichen Complex der Erscheinungen sogleich das ihnen Zusagende und zur Ergänzung Dienende herauszufühlen, also auf der zwischen den Objecten und Subjecten bestehenden idiosynkratischen und sympathetischen Wechselwirkung beruhen.

Auch in dieser Sphäre sind natürlich verschiedene Modificationen und Gradationen möglich, die sich zwischen dem negativen Pol des schlechthin Abstoßenden und dem positiven Pol des gewaltsam, zwangweise Anziehenden hin und her bewegen, und nach denen das Reizende bald als ein Einladendes, Lockendes, Spannendes, Fesselndes, bald als ein Ablehnendes, Nichtansichkommenlassendes, Abspannendes, Lösendes, bald als ein zwischen Anziehung und Abstoßung Wechselndes, Electrisirendes, Coquettirendes u. s. w. erscheint. Dieselben Gegensätze können in den verschiedenartigsten Formen wiederkehren und lassen sich z. B. aus den Reizen des Alten und Neuen, des Naheliegenden und Fernliegenden, des Heimathlichen und Fremden, des Bekannten und Unbekannten, des Offenen und Verschlossenen, des Nackten und Verhüllten u. s. w., sowie aus denjenigen, die auf den Vermittlungen dieser Gegensätze beruhen, z. B. auf dem Wiederfinden des Alten und Bekannten, auf dem Hinauswandern in die Fremde, auf der Enträthselung des Geheimnißvollen, in der Vermummung des sonst Offenen, sowie überhaupt in dem Halbverschlossenen, theilweise Enthüllten, Andeutenden und doch nicht Sagenden, Geheimnißvollen und sich doch Verrathenden rc. mit Leichtigkeit wieder erkennen.

§. 454.

Die gemeinsame Wirkung aller stofflichen Reize besteht darin, daß sie interessiren, und es läßt sich daher das Reizende, welches auf einem derartigen rein-ästhetischen oder — wie Kant sagt — interesselosen Interesse beruht — am passendsten als das Interessante bezeichnen. Welche bedeutende Rolle dies gerade jetzt in der Kunst und ganz besonders in der Poesie spielt, ist bekannt. Läßt sich nicht leugnen, daß die allzusehr prävalirende Richtung der Künstler und des Publikums auf diese Art des Schönen eine Hinneigung zur Prosa des Lebens und eine bedenkliche Wendung des Geschmacks bezeichnet, so muß auf der anderen Seite auch zugestanden werden, daß eine stärkere Hervorhebung des Stofflichen die Kunst inhaltsvoller, bedeutsamer, gewichtiger macht, sie mehr und mehr aus der exclusiven Sphäre, in der sie sich sonst allzuleicht verfängt, herausreißt und mit den übrigen

Interessen und Entwickelungen des Lebens in engere und innigere Verbindung setzt. Das Reizende ist daher, wenn auch minder selbstständig und objectiv, als das Rein-Schöne, doch darum von nicht geringerer Bedeutung; es ist gleichsam die einladende Pforte oder das offene Thor im Reich des Schönen mit der Schiller'schen Inschrift:

Schmeichelnd locke das Thor den Wilden herein zum Gesetze!
Froh in die freie Natur führ' es den Bürger hinaus!

2. u. 3. Formelle und quantitative Elemente des Reizenden.

§. 455.

Sofern jedes Reizende eine bestimmte objective Erscheinung ist und dieser Objectivität einen Theil seiner Wirkung verdankt, muß es nothwendig neben den sensualen und stofflichen auch gewisse formelle und quantitative Eigenschaften besitzen, und diese müssen ihm natürlich theils förderlich, theils hinderlich sein können.

Fragen wir zunächst, welche formelle Qualitäten ihm förderlich sind, so ergiebt sich von selbst als Antwort, daß ihm diejenigen am nächsten liegen, durch welche die Form ihre Hineigung zum Andern ausdrückt, also jene, wodurch die Form den Charakter der Gefälligkeit erhält, z. B. das Rundliche, Geschmeidige, Schlanke, Graziöse u. s. w. Sofern sich diese gefälligen, als solche dem Gebiet des Rein-Schönen angehörigen Formen nur dazu hergeben, die Wirkung der sensualen oder stofflichen Reize zu erhöhen, erhalten auch sie etwas Reizendes, Anmuthiges, Anregendes — und sie legen in diesem Falle dem Object den Charakter der Anmuth bei. Das Reizende kann aber die Formen sich noch in höherem Sinne dienstbar machen, kann sie noch mehr, als es schon im Gefälligen der Fall ist, von der Strenge der Regel und des Gesetzes entbinden und ihnen gerade hiedurch jenen freieren, nachlässigern Typus geben, wodurch sie verführerisch werden, weil sie das Subject verleiten, sich auch selbst ungebunden zu fühlen, sich in ein ungenirtes Spiel mit ihnen einzulassen, sie mehr als Gegenstände des allgemeinen Verlangens und des sinnlichen Genusses, als der reinen, keuschen Anschauung zu betrachten. Eine Wirkung dieser Art üben besonders einerseits die über die Gränzen des gesetzlichen Maaßes hinausgehenden, also vorherrschend vollen, üppigen, schwellenden, Formen, andererseits die das innere Gerüst und Band des Gesetzes auflösenden, also die gelockerten, schmachtenden, hingegossenen Formen, z. B. die Formen des aufgelösten Haares und namentlich der schlangenartig verlockenden, oder, wie Göthe sagt, die runden Wangen streichelnden und zur vollen Brust hinabgleitenden Locken.

§. 456.

Und auch hierüber kann das Reizende bei Gestaltung der Formen für seine Zwecke noch hinausgehen; es kann sich dieselben nicht bloß durch Ueberfüllung oder Lockerung, sondern auch durch Zusammenziehung, launenhafte Brechung und Zuspitzung dienstbar machen, und hierdurch den Erscheinungen, in welchen es sich verkörpert — z. B. einem Gesicht durch ein Stumpfnäschen — den Charakter des Schnippischen, Spitzigen, Pikanten geben.

Im Bereiche der poetischen Formen entsteht auf diese Weise das Witzige, Pointirte, Epigrammatische, was durch Spitze und Schärfe leicht eindringt, aber doch nicht so tief verwundet, daß man nicht aus Vergnügen an der überraschenden Wirkung gern den verletzenden Eindruck vergäße.

Man hat den Witz gewöhnlich in die Sphäre des Komischen geworfen. Dies ist aber ungenau. Der Witz kann eine komische Wirkung üben, doch ist eigentlich nicht er selbst das Komische, sondern der durch ihn auf Nichts reducirte Gegenstand. Der Witz an und für sich selbst ist stets die überraschende Vereinigung eines scheinbar Unvereinbaren. Als das Unvereinbarste erscheinen uns zwei Parallellinien.

Je mehr zwei Linien diesen gleichen, um so weniger erwecken sie die Hoffnung, sie jemals vereinigt zu sehen, um so spitzer werden sie aber auch im Moment der Vereinigung erscheinen. Weiß uns nun ein Gedanke mit überraschender Schnelligkeit von dem Standpunkte der scheinbaren Unvereinbarkeit zweier Begriffe auf den der Vereinigung hinüberzuzaubern, so erscheint er uns als Witz, ein solcher muß sich uns aber nothwendig als reizend darstellen, weil wir darin eine objective Vollkommenheit sehen, die uns selbst zu Gute kommt, und gleichzeitig auch das Gefühl unserer subjectiven Vollkommenheit steigert. Der Witz ist die Akme des Reizenden und der nächste Nachbar des Komischen. Er ist der Blitz des Genius, die durch Blitzesschnelle bewirkte Erscheinung von der Allgegenwart des Geistes, selbst noch in objectiver Form, aber so, daß der subjective, anschauende Geist darin nur das ihm selbst Gleichartige erkennt und mithin in ihm bereits zu einem so unbegränzten Gefühl der subjectiven Vollkommenheit gelangt, daß dasselbe von dem Gefühl, welches ihn beim Genuß des Komischen ergreift, oft kaum zu unterscheiden ist. Vergl. §. 317 und 461.

§. 457.

Rücksichtlich der quantitativen Qualitäten gilt für das Reizende im Allgemeinen die Regel, daß sie als solche nicht stark empfunden werden dürfen. Das Reizende muß daher in seiner Art mehr klein als groß erscheinen und in dieser Beziehung den Eindruck des Niedlichen, Zierlichen, Feinen, Zarten, Gedrängten, Kurzen &c. machen. Der Mangel an Ausdehnung darf also bei ihm nicht als eine Unvollkommenheit, sondern als eine Vollkommenheit erscheinen, und zwar als eine uns zu Gute kommende, dergestalt, daß wir uns dadurch weniger in unserer eigenen Entfaltung beengt, also in unserem Freiheitsgefühl gehoben fühlen.

Auch von Seiten der intensiven oder dynamischen Größe darf uns das Reizende nicht imponiren. Es muß zwar eine sehr bedeutende, ja unwiderstehliche Kraft über uns besitzen, aber es darf uns dieselbe als solche nicht fühlbar werden, wir müssen uns dadurch anziehen und fesseln lassen, ohne daß wir's merken, ja wir müssen uns in den uns umschlingenden Netzen und Fäden wohler fühlen, als außer denselben. Die Kraft des Reizenden muß daher eine geheimnißvolle, zauberische, magische sein, es muß uns, indem wir sie empfinden, der Grundbedingung des Reizenden gemäß, auch

hiebei das Gefühl durchdringen, daß wir durch dieselben auch in unserer eigenen Kraft gehoben werden.

B. Modificationen des Reizenden.

§. 458.

Obwohl das Reizende durchweg darauf beruht, daß ein Objectiv-Vollkommenes zugleich als Ergänzung und Hebung des subjectiven Wohlgefühls aufgefaßt wird, so können doch hiebei wiederum nach den drei möglichen Grundbeziehungen verschiedene Rücksichtsnahmen zum Grunde liegen, und danach erhalten wir folgende drei Modificationen des Reizenden:

1) das Anmuthige, d. i. Dasjenige, was in Beziehung auf das Absolute als reizend gedacht wird;
2) das Interessante, d. i. Dasjenige, was sich in Beziehung auf das Object selbst als reizend darstellt;
3) das Pikante, d. i. Dasjenige, was in Beziehung auf das Subject als reizend erscheint.

Schiller hat den Begriff des Anmuthigen theils mit dem Graziösen und Gefälligen, theils mit dem Reizenden überhaupt confundirt, und in der That liegen diese Begriffe einander so nahe und die Gränzen zwischen ihnen sind so fein gezogen, daß ein Verirren aus einem Gebiet in das andere leicht möglich ist. Dennoch drückt sich schon in den Worten selbst der Unterschied zwischen ihnen aus. Anmuthig ist nach dem Wortlaut Dasjenige, was uns ermuthigt, d. h. uns in sich und durch sich einen Genuß verspricht und uns zugleich Muth macht, uns diesem Genusse hinzugeben, was also unseren Lebensmuth in einen erhöhten Zustand versetzt. Im Muth ist aber stets ein Hinausgehen des Subjects über sich selbst, eine Richtung auf das Allgemeine, die Tendenz, sich mit dem Allgemeinen in Wechselwirkung zu setzen, enthalten. Was also in mir diesen Lebensmuth erhöht, wirkt durch mich zugleich auf das Allgemeine; es ist also zwar ein Objectiv-Schönes für das Subject, mithin ein Reizendes, aber es geht in und mit dem Subject zugleich über dasselbe hinaus und versetzt dasselbe in ein Wohlgefühl, das seinen Grund in der leichteren Erhebung des Subjects zum Allgemeinen hat, es ist also inmitten des Reizes zugleich ein Erhebendes und eben hiedurch Anmuthiges.

§. 459.

Diese Wirkung könnte das Anmuthige nicht ausüben, wenn nicht in ihm selbst eine gewisse Fülle des Allgemeinen, und zugleich die Geneigtheit, von dieser Fülle Andern mitzutheilen, läge. Das Anmuthige muß also nothwendig selbst ein Lebensmuthiges, Frisches, Lebendiges sein, weil es sonst auch nicht ermuthigend, erfrischend und belebend wirken könnte, und es muß zugleich diese Frische von sich aus- und in Andere überströmen lassen, es muß auf seine ganze Umgebung so wirken, daß sich Jeder in seiner Nähe freier, kräftiger, wohler fühlt. Auch in so fern also ist das Anmuthige ein Reizendes für das Allgemeine, daß es gleichsam die ganze

Sphäre, in welcher es sich bewegt, mit seiner erfrischenden Kraft erfüllt, daß es der Luft eine belebende Wirkung mitzutheilen scheint. Darum legen wir das Prädicat der Anmuth vorzugsweise gern Gegenden bei und zwar solchen, die uns durch Frische, saftige Wiesen, erquickende Waldpartien, sanfter geschwungene Gebirgszüge u. s. w. zum Bleiben einladen und uns Gesundheit und Lebensgenuß versprechen. Außerdem wird der Ausdruck vorzugsweise auf Frauen und Mädchen angewendet, die, wie Lotte in Göthe's „Werther", wie Philine in „Wilhelm Meister", das belebende Element in ihren Kreisen ausmachen, und insbesondere auf solche, in denen dies mehr die Folge einer frei von ihnen ausströmenden Natur, als einer angeeigneten Bildung ist. Man findet daher die Anmuth im Ganzen häufiger auf dem Lande, als in der Stadt. Gesundheit ist eine Grundbedingung der Anmuth.

§. 460.

Anders ist die Sache beim Interessanten. Wir haben schon oben den Ausdruck des Interessanten für das Stofflich-Reizende in Anspruch genommen, und dies hängt mit der Bestimmung, die wir hier davon gegeben haben, auf das Engste zusammen. Denn was ein Stoff ist, ist zugleich für sich etwas; das Stofflich-Reizende ist daher zwar nichts außer der Beziehung auf ein Subject, aber etwas, was innerhalb dieser Beziehung sich wieder objectivirt und das Subject nöthigt, sich ihm hinzugeben, sich in seine Substanz zu versenken. Das Interessante ist daher im Gebiete des Reizenden ein Analogon des Formell-Schönen: denn es bannt, wie dieses, das anschauende Subject in seinen Kreis; nur übt es diese Wirkung nicht durch die Form, welche die eigentliche Umgränzung des Objects ist, sondern durch seinen stofflichen Inhalt aus, also durch etwas, was auch für das Subject etwas ist, woran das Subject nicht minder, als das Object Theil hat, weil die Substanz dasjenige ist, worin alle Einzeldinge den Grund ihrer Existenz haben. Die Versenkung des Subjects in das Interessante ist daher nicht eine rein-objective, wie die Versenkung in das Formell-Schöne: denn das Subject empfindet dabei Das, worin es sich versenkt, als ein sich Homogenes, Verwandtes, es erkennt nicht bloß sich im Object, sondern auch das Object in sich, es fühlt sich von demselben gepackt, durchdrungen, in Spannung versetzt, es giebt sich demselben nur hin, weil es fühlt, daß sich dasselbe auch ihm hingiebt. Beim Interessanten findet also eben so gut wie beim Anmuthigen eine active Einwirkung auf das Subject Statt: denn sonst wäre es keine Modification des Reizenden. Aber während das Anmuthige mich über die specifische Substanzialität meiner Subjectivität hinaus ins Weitere, Allgemeine führt, und dadurch meine Selbstentfaltung belebt und befreit, zieht mich das Interessante aus der meinigen in seine eigne Substanzialität hinein und übt dadurch auf meine Selbstentfaltung einen bannenden, fesselnden Einfluß aus. Auch das Anmuthige zieht uns an, aber es zieht uns nur in seinen Kreis, in eine es selbst und uns gemeinsam umfassende, uns beiden zur freieren Selbstentfaltung Raum gewährende Sphäre; das Interessante hingegen zieht uns

ganz in seine materielle Substanz hinein und läßt uns keine andere Bewegung übrig, als die, welche es selbst besitzt, es zwingt uns, an allen seinen Bewegungen Theil zu nehmen und zwar mit solcher Hingebung, als wär es unsere eigene Bewegung. Dem Interessanten gegenüber fühlen wir uns daher in unserem eigenen Dasein gebunden, erstarrt, ja beängstigt, unser Zustand ist hiebei kein völlig natürlicher und gesunder, sondern ein künstlicher, pathologischer, und hieraus folgt, daß auch der interessante Gegenstand selbst sich nicht im völlig natürlichen, gesunden, regelmäßigen Zustande befinden kann, weil ja unser Zustand nur eine Consequenz seines Zustandes ist. Und so ist es in der That. Was uns als interessant erscheinen soll, muß sich in irgend einer Besorgniß erweckenden Lage, in einer Krisis seiner Lebensentwickelung, in einer ihn bedrohenden Gefahr befinden, ja das Gefährliche muß in gewissem Grade als sein Element, die Bekämpfung und Ueberwindung von Gefahren und kritischen Lagen aller Art als seine Bestimmung, seine Lebensaufgabe erscheinen. Daher erscheint uns die interessante Persönlichkeit stets als eine Art Held, und daher finden wir vorzugsweise das Abenteuerliche interessant. Jedoch darf man dabei nicht bloß an äußere Gefahren denken. Auch das Ueberwinden geistiger Schwierigkeiten, das gewandte Benehmen auf dem glatten Boden der Gesellschaft, die Lösung schwerer wissenschaftlicher Probleme, der Kampf der Tugend mit den verführerischen Gewalten des Lasters oder der Leidenschaft, der Sieg des künstlerischen Genius über die Schwierigkeiten eines widerspänstigen Stoffes — alles Dies kann als interessant im vollen Sinne des Wortes erscheinen und wird es namentlich dann, wenn wir die Entwickelung des Kampfes selbst verfolgen und uns die zu überwindenden Schwierigkeiten mit voller Lebhaftigkeit vergegenwärtigen können. Das Interessante übt daher einen doppelten Reiz aus, einen negativen durch Vorführung einer Gefahr, und einen positiven durch Vergegenwärtigung einer Kraft, welche diese Gefahr zu überwinden verspricht. In diesem Doppelreiz liegt aber schon ein Bruch der Totalität, die auf dem Dualismus beruhende Krankhaftigkeit alles Stofflichen.

§. 461.

Als die dritte Modification des Reizenden haben wir das Pikante genannt und es als das für das Subject Reizende bestimmt. Hieraus geht hervor, daß sein Reiz gerade in umgekehrter Weise als der des Interessanten wirken muß. Bannt das Interessante das Subject in den Stoff des Objects hinein, so läßt das Pikante den Stoff des Objects in das Subject eindringen. Hiedurch erhält, wie wir schon oben andeuten mußten, das Pikante einige Aehnlichkeit mit dem Komischen, jedoch unterscheidet es sich von ihm immer noch dadurch, daß hiebei das Object nicht ganz und gar in das Subject aufgehoben und vernichtet, sondern demselben nur so zugewandt wird, daß es in seiner Spitze, in seinem Culminationspunkt mit dem Subject Eins erscheint. Das Pikante ist daher keineswegs, wie das Komische, seinem objectiven Gehalte nach schlechterdings Nichts, sondern es ist auch selbst etwas, aber die Vollendung und die höchste Ausbildung seiner Objectivität

besteht gerade darin, daß es von allen Punkten seiner Basis eine directe Richtung auf das Subject hat und in diesem, wie die Schenkel eines Winkels in der Winkelspitze, convergirt. Auch im Pikanten fühlt sich daher das Subject durch das Object ergänzt, aber nur insofern, als es sich selbst gleichsam als Mittelpunkt der Schöpfung empfindet und Alles Aeußere und Andere nur als eine Affection seiner selbst ansieht. Das Pikante ist daher nothwendig mit der Preisgebung irgend eines Objects, welches gewissermaaßen die Basis, der Ausgangspunkt des Pikanten ist, verbunden, es treibt den ganzen Werth und Gehalt desselben in die Spitze hinein, schleift, um die Spitze so spitz als möglich zu machen, von der hinter der Spitze liegenden Substanz so viel als möglich ab, wetzt es gewissermaßen und reducirt es auf diese Weise auf eine bloße Linie und diese zuletzt auf einen einzigen Punkt, eine sogenannte Pointe. Aber gerade hiedurch wird in den Augen des Subjects, weil es bei einer derartigen Berührung das Object mit seinem individuellen, monadischen Wesen im Einklang empfindet, der positive Werth des Objects nicht vermindert, sondern gesteigert, und daher muß das Pikante noch in die Sphäre des nicht bloß Subjectiv- sondern zugleich Objectiv-Schönen gerechnet werden, obschon es das äußerste Ende desselben ist und unmittelbar in das Gebiet des Komischen hinüberführt. Soll das Pikante überhaupt noch schön sein, so muß es nicht wirklich verletzend, schmerzerweckend, im Gegentheil anregend und wohlthuend wirken. Es hört auf etwas bloß Stechendes, Pikantes zu sein, wenn es zugleich mehr als einen einzigen Punkt zu treffen scheint, es erhält dann den Charakter des Schneidenden, Scharfen, Beißenden — Eigenschaften, die dem Schönen fremd sind.

§. 462.

In vollkommener Weise vermag das Pikante nur die Sprache darzustellen: denn die Idee des Punktes ist nur dem reinen Begriff zum Bewußtsein zu bringen und nur durch ein sich selbst vergeistigendes Material, wie eben die Sprache ist, anschaulich zu machen. Als die vollkommenste Ausbildung des Pikanten erscheint hier der Witz, den wir schon oben als die überraschende Vereinigung des scheinbar Unvereinbaren bezeichnet haben. Gewöhnlich bestimmt man ihn als die Vergleichung des Ungleichen — was ungefähr dasselbe ausdrücken soll, aber darum weniger passend gesagt ist, weil ein wirkliches Vergleichen nicht immer beim Witz Statt zu finden braucht. Wenn Cicero in Beziehung auf eine fünfzigjährige Dame, die sich für dreißig Jahre ausgegeben, sagt: „Es muß wohl wahr sein: denn sie hat es mich schon vor zwanzig Jahren versichert!" so ist dies ein Witz, worin zwar etwas scheinbar Unvereinbares, nämlich einerseits ein Beweis für die Wahrheit und andererseits ein Beweis für die Unwahrheit der von der Dame gemachten Aeußerung in überraschender Weise vereinigt, keineswegs aber etwas Ungleiches verglichen wird. Selbst in Betreff des bildlichen Witzes, obschon er auf einer Vergleichung beruht, ist dennoch der Ausdruck „Vergleichung" nicht gut gewählt, weil uns das Verglichene auch innerhalb der Gleichheit noch als ein Zweifaches erscheint, während im Witz

das ursprünglich Divergirende oder Getrennte wirklich auf einen Punkt concentrirt wird. Eine Vergleichung zeigt uns die Seiten, worin zwei Erscheinungen einander parallel sind, der Witz enthüllt uns den Punkt, worin unerwarteter Weise zwei Erscheinungen zusammentreffen. Dies leidet auch auf den Wortwitz seine Anwendung: denn dieser beruht auf der überraschenden Vereinigung des Lautes mit dem Begriffe, wie es z. B. der Fall ist, wenn ein Schriftsteller, der sich des Plagiats schuldig gemacht hat, ein „Schriftstehler", oder ein Prediger, der mit seinen gelehrten Predigten auf die Zuhörer eine mehr repulsive als attractive Kraft ausübte, ein „großer Kirchenleerer" genannt wird. Die Eigenschaft des Ueberraschenden ist für den Witz die unerläßlichste Bedingung. Je schneller und blitzähnlicher die Vereinigung des Unvereinbaren erfolgt, um so einschlagender ist auch die Wirkung. Daher muß die Einleitung und Vorbereitung zum Witz möglichst kurz und scheinbar trocken sein, oder es muß die Unvereinbarkeit Dessen, was im Witz vereint werden soll, in vollster Schärfe hingestellt werden. Die beste künstlerische Basis des Witzes ist daher die Antithese. Wird die Antithese allein hingestellt, in der Absicht, das Subject selbst zur Vereinigung des scheinbar Unvereinbaren anzuregen, so entsteht das Räthsel, welches mithin in allen seinen verschiedenen Formen als ein unvollendeter, aber zur Vollendung hintreibender und die Pointe implicite schon in sich schließender Witz anzusehen ist. Oft scheint der Witz umgekehrt in der Auffindung des Unterschiedes zu bestehen, z. B. wenn der Kladderadatsch die Frage, was für ein Unterschied zwischen einem Onkel und einem Neffen sei, damit beantwortet, daß er — obwohl acutius quam verius — sagt: „L'oncle a eu génie — le neveu a Eugénie." Aber auch hier besteht der Witz stets in der Auffindung eines Einheitspunktes, nur mit dem Unterschiede, daß dieser Einheitspunkt zugleich als Divergenzpunkt zum Bewußtsein gebracht wird. Dieses Hervortretenlassen der Divergenz in und mit der Einheit bewirkt aber nicht sowohl eine Auflösung oder Abstumpfung, sondern vielmehr eine Culmination und Zuspitzung der Pointe, und zwar in um so vollkommnerer Weise, je schärfer sich die Gegensätze als Gegensätze darstellen. Die Extreme erweisen sich auch in dieser Beziehung als das sich gegenseitig Berührende und in einem Punkt Coincidirende. Dieser Punkt liegt aber niemals bloß innerhalb des witzigen, pikanten Gedankens selbst, sondern auch stets in dem combinirenden Geiste des auffassenden Subjects: denn zu einem Witze gehören bekanntlich allemal Zwei: Einer, der ihn macht und Einer, der ihn versteht; und daher kommt es, daß das Pikante, wie das Reizende überhaupt, zugleich die Idee der objectiven und der subjectiven Vollkommenheit zur Präsenz bringt, die letztere jedoch schon in so überwiegendem Maaße, daß damit der Uebergang zum Komischen gegeben ist. Vgl. §. 317 und 456.

II. Ueber das Humoristische.

§. 463.

Die Worte haben ihre Schicksale, so gut wie Menschen, Staaten, Bücher und andere Dinge, die auf dem Strome der Zeit dahintreiben.

Sie sind oft da, wie Kaspar Hauser oder Pallas Athene — man weiß nicht, woher sie gekommen sind. Sie sind eine Zeit lang en vogue — werden vom Strudel in die Tiefe gerissen — tauchen wieder auf, aber unter anderen Gestalten und mit anderer Bedeutung, machen sich auch nach dieser Metamorphose geltend und dominiren eine Zeit lang, bis sie aufs Neue von der ewig hungrigen Zeit verschlungen werden. So kann auch das Wort „Humor" von seinen Schicksalen reden. Worte, sagt man, sind die Kleider der Begriffe. Der trägt gewöhnlich ein Kleid nicht bis zu Ende, der es sich hat anmessen lassen. Der Vater vererbt es auf den Sohn, der ältere Bruder auf den jüngeren; vom Herren kommt es an den Bedienten, vom Reichen an den Bettler. Es wird mit der Zeit immer fahler und abgetragener, zerrissener oder geflickter und, je nachdem es einen corpulenteren oder schmächtigeren Inhalt erhält, enger oder weiter. Zuletzt will sich gar kein Inhalt mehr hineinbequemen und das Kleid fällt in Lumpen auseinander. Nicht so mit dem Worte Humor. Zuerst bedeutet es nichts weiter als Feuchtigkeit, Flüssigkeit schlechthin; dann wird es von den englischen Humoralpathologen wenigstens zur Flüssigkeit des Mikrokosmos erhoben und alsbald fängt man an, auch einen Geist darin zu verspüren, wenn zunächst auch nur das von dem mehr oder minder flüssigen Zustande dieser Flüssigkeit abhängige Temperament mit seinen englischen Grillen und Schrullen. Damit war der Stoff zur Verarbeitung fertig. Es dauert auch nicht lange, so finden wir den Humor als Wamms einer fast gemeinen, aber rührigen Lustigkeit, die sich „mit wenig Witz und viel Behagen" am liebsten in Schenkstuben, Tabernen und Feldlagern umtreibt; von dieser nahm ihn der selbstbewußte Witz und die vornehme behäbige Laune als Sonntags- und Reisekleid an; weiterhin mußte er einer mit sich selbst Verstecken spielenden Mystik als Maskenanzug dienen, dann hing ihn sich der moderne Weltschmerz als Carbonari um, dem er trotz seiner Zerrissenheit ein gar stattliches Aussehen gab, und jetzt gilt er für nichts Geringeres als für den leider abhanden gekommenen Philosophenmantel, der trotz seiner Fadenscheinigkeit besser als Alles vor Wind und Wetter und allen Chikanen des Lebens schützt und in welchem sich Jeder, der ihn trägt, inmitten all der tausend Widersprüche und Wehen der Welt als frei und leicht darüber schwebenden Gott empfindet. So hat der Humor eine immer tiefere Bedeutung, einen immer gehaltvolleren Begriff erhalten; und jetzt namentlich, wo er verloren gegangen, sehen die Dichter in ihm Faust's wunderwirkenden Zaubermantel, den man nur auszubreiten braucht, um von ihm, wie vom Musenroß, durch die Lüfte getragen zu werden, und sie würden, um in ihm sich als Götter fühlen zu können, selbst ein Pactum mit dem Mephistopheles nicht scheuen.

§. 464.

In der Hauptsache ist man jetzt über das Wesen und den Begriff des Humors ziemlich ins Reine gekommen und es haben dazu besonders die Arbeiten von Solger, Jean Paul, Börne, Ruge und Vischer beigetragen. Sie Alle stimmen darin überein, daß der Humor keine reine, sondern eine

von Schmerz durchdrungene Kamik ist; daß der Humorist nicht in ungemischter Lust lacht, sondern unter Thränen lächelt, ja auch wohl im Lachen verzweifelt; daß er nicht bloß über Anderes, sondern auch über sich selbst, nicht bloß über Einzelnes, sondern über die ganze Welt lacht; daß mithin sein Lachen nichts Beleidigendes, sondern etwas Versöhnendes, nichts Zersplitterndes, sondern Zusammenfassendes hat.*) Nur rücksichtlich der Art und Weise, den Humor aus dem Begriffe des Schönen abzuleiten, rücksichtlich der Stellung, die man ihm im Reiche des Schönen und im Verhältniß zu den übrigen Modificationen des Schönen giebt, sowie in der näheren Bestimmung und Anordnung der in ihm liegenden Momente herrscht noch nicht dieselbe Einstimmigkeit, und dies sind die Punkte, in denen auch ich von meinen Vorgängern abweiche, obschon ich in der Hauptsache ebenfalls mit ihnen im Einklange bin, wie schon daraus hervorgeht, daß ich das Humoristische als eine zwischen dem Komischen und Tragischen in der Mitte liegende Modification des Schönen bestimme. Wie sich aber hierin das Uebereinstimmende meiner Ansicht mit den bisher üblichen ausdrückt, so läßt sich daraus zugleich das Abweichende erkennen.

§. 465.

Lange Zeit hindurch hat man das Humoristische mit dem Komischen geradezu in eine Classe geworfen und es völlig mit demselben confundirt. Hievon ist man zwar in neuerer Zeit zurückgekommen, man hat den Unterschied beider Begriffe herausgefühlt nnd sich auch klar gemacht, aber doch nicht in soweit, um dem Humoristischen wirklich eine selbstständige Stellung neben dem Komischen zu geben, sondern nur in dem Sinne, daß man ihm eine besondere Stellung innerhalb des Komischen anwies, es als eine besondere Nüance desselben ansah. So faßt es auch Jean Paul: ja selbst Ruge und Vischer haben sich nicht von dieser Ansicht loszureißen vermocht, obwohl bereits Solger die Unzulässigkeit derselben nachgewiesen hat, wenn er im „Erwin“ mit Beziehung auf Jean Paul sagt: „Vom Lächerlichen allein kann hier nicht die Rede sein, vielmehr von einem Zustande, wo Lächerliches und Tragisches noch unentschieden in einander gewickelt liegen.“ Und weiter unten:

*) So sagt auch Carrière: „Der Humor weiß, daß jedes Ding zwei Seiten hat. Die Rose blüht nur aus Dornen auf, und wer möchte eine dornenlose? Der Sarg ist die Wiege eines neuen Lebens, die Thräne bricht uns im Schmerz und in der Wonne aus den Augen, und nur auf der grauen Wolkenwand erbaut das Sonnenlicht den glänzenden Regenbogen“ u. s. w. „Der Humor ist die Kraft der Selbstbefreiung und Selbstverlachung, weil er in der verlachten Welt sich selber mit einschließt, und dadurch, daß er über sie scherzen kann, sich selber über die Endlichkeit erhebt.“ „Der Humor“, sagt Hillebrand, „ist die Seele, insofern sie in ihrer endlichen Qual sich selbst als ideale freie Macht anschaut und darstellt. Darum ist seine Stimmung eine schmerzlich frohe, und Frau von Staël meinte ihn damit zu charakterisiren, daß sie ihn la tristesse dans la gaité nannte, sowie Heinr. Laube ihn als den Kuß bezeichnete, den Schmerz und Freude sich geben. Besser noch möchte die lachende Thräne, jenes Homerische δακρυόεν γελάσασα der Andromache, das Shakspeare'sche smiling in grief sein Symbol sein.“

„Alles ist im Humor in einem Flusse, und überall geht das Entgegengesetzte, wie in der Welt der gemeinen Erscheinung, in einander über. Nichts ist lächerlich und komisch darin, das nicht mit einer Mischung von Würde oder Anregung zur Wehmuth versetzt wäre; nichts erhaben und tragisch, das nicht durch seine zeitliche und selbst gemeine Gestaltung in das Bedeutungslose oder Lächerliche fiele." — Daß das Humoristische stets auch etwas Tragisches enthalte, nehmen nun zwar auch Ruge und Vischer an; aber dadurch, daß sie es trotzdem als eine bloße Nüance des Komischen ansehen, machen sie in ihm das Komische zum überwiegenden, dominirenden Element, was es doch keineswegs zu sein braucht. Allerdings giebt es humoristische Erscheinungen, die so nahe an das Rein-Komische gränzen, daß das Tragische darin wirklich nur als eine leichte Schattirung erscheint; aber umgekehrt existiren auch solche, welche so nahe an das Rein-Tragische streifen, daß hier das Komische nur die Bedeutung eines schwachen Lichtzusatzes hat. Das Humoristische verhält sich zum Komischen und Tragischen gerade wie das Grüne zum Gelben und Blauen. So wenig wir vom Grünen sagen können, es sei eine Art Gelb oder Blau, ebenso wenig können wir das Humoristische für eine Art des Komischen oder des Tragischen halten. Gerade weil es Beides zusammen ist, kann es nicht bloß Eins von Beiden sein. In wissenschaftlicher Beziehung ist die klare Erkenntniß dieses Verhältnisses keineswegs ohne Bedeutung. Faßt man nämlich von Vornherein, wie wir gethan haben, das Humoristische als eine Zwischenmodification des Komischen und Tragischen, so hat man auch zugleich von Vornherein den charakteristischen Kern und Mittelpunkt desselben, aus welchem sich alles Uebrige von selbst entwickelt, gewonnen; sieht man aber von Haus aus nur eine Modification des Komischen in ihm, so muß man sich die tragische Seite desselben, obwohl sie ihm nicht minder wesentlich und ursprünglich ist, erst künstlich erkämpfen, ja, bei Licht betrachtet, erschleichen: denn sobald das Komische als eine vom Tragischen verschiedene Modification des Schönen angenommen wird, können doch aus dem Komischen als solchem keine tragischen Momente entwickelt werden. — Wie kommen sie also gleichwohl in das Humoristische hinein?

§. 466.

Außer der hier berührten Differenz wird sich meine Darstellung des Humoristischen auch in einer anderen Beziehung von denen der früheren Aesthetiker unterscheiden. Bisher nämlich hat man eigentlich nicht sowohl über das Humoristische als über ein ästhetisches Object, als vielmehr über den Humor selbst als eine Thätigkeit im schaffenden Künstler gesprochen. Daß diese Art der Besprechung für die Aesthetik eine unerläßliche ist, versteht sich von selbst; aber eben so gewiß ist, daß sie allein nicht ausreicht, sondern daß ihr die objective Erörterung des Begriffs als solchen vorangehen muß. Wie die Kunst überhaupt nur aus der Idee des Schönen überhaupt zu erklären ist, so ist auch der Humor als eine besondere Kunstform nur zu klarer Evidenz zu bringen, wenn zuvor die Idee des Humoristischen als eine besondere Modification der Idee des Schönen überhaupt erörtert ist. Dies

ist von Vischer richtig erkannt worden, und daher spricht er über das Humoristische nicht, wie die meisten der früheren Aesthetiker, erst in der Kunstlehre oder der Lehre von der Phantasie, sondern im allgemeinen, metaphysischen Theil: aber trotzdem faßt seine Darstellung zu sehr die subjective Seite des Humors ins Auge. Statt das Humoristische als solches festzustellen und zu zeigen, worin die charakteristischen Merkmale desselben bestehen, giebt er in der Regel nur darüber Aufschluß, wie sich im Geist des Humoristen der Humor und die humoristische Weltanschauung gestaltet, so daß wir genöthigt sind, uns selbst die dem Künstler vorschwebende Idee des Humoristischen, welche ja den Künstler in die humoristische Richtung erst hineintreibt, hieraus zu entwickeln. Dies möchte noch statthaft sein, wenn wirklich das Humoristische stets als ein Product der Kunst erschiene. Dem ist aber nicht so. Auch das unmittelbare Leben bietet der Erscheinungen nicht wenige, welche in sich selbst die Qualitäten und Elemente des Humoristischen tragen, und auf das anschauende Subject dieselbe Wirkung ausüben, welche humoristische Kunstproducte machen, obschon ihrer Entstehung nicht eine wirklich humoristische Geistesthätigkeit vorausgegangen ist, man müßte denn hier den Zufall oder die instinctiv schaffende Natur als den Humoristen betrachten. Daher soll sich die folgende Untersuchung — wenn sie auch eine Bezugnahme auf die Entstehung des Humoristischen im schaffenden Subject nicht ganz und gar ausschließen wird — vorzugsweise mit den objectiven Qualitäten des Humoristischen und mit den zwischen dem humoristischen Object und dem auffassenden Subject stattfindenden Wechselbeziehungen beschäftigen, ganz wie es dem allgemeinen Charakter dieser Schrift gemäß ist; hieraus aber werden sich die Bestimmungen für den Humor als Thätigkeit der Phantasie von selbst ergeben: denn mit dem vorschwebenden Ziel ist stets auch die Richtung, mit der treibenden Idee stets auch der Trieb selbst bestimmt.

A. Wesen und Elemente des Humoristischen.

§. 467.

Als eine Mischung des Komischen und Tragischen ist das Humoristische diejenige Modification des Schönen, welche einerseits die Idee der subjectiven, andererseits die Idee der absoluten Vollkommenheit zur Präsenz bringt. Im Humoristischen müssen daher sowohl solche Qualitäten enthalten sein, welche geeignet sind, die Idee der subjectiven Vollkommenheit zu erwecken, als solche, welche die Idee der absoluten Vollkommenheit hervorzurufen vermögen, d. h. sie müssen einerseits dergestalt mit dem Vollkommenen und mit sich selbst im Widerspruch stehen, daß sie in ihrer Totalität objectiv als Nichts gedacht werden können; andererseits müssen sie einen so hohen Grad der Vollkommenheit besitzen, daß wir in Betracht dieser Vollkommenheit auch für ihre Unvollkommenheit Sympathie gewinnen, für diese Unvollkommenheit mit ihnen leiden und untergehen und nur in der Idee des Absolut-Vollkommenen das allein Halt und Befriedigung Gewährende zu finden vermögen.

Daß eine Erscheinung so verschiedenartig wirkende Qualitäten in sich

vereinigen kann, beruht einerseits auf der Mannigfaltigkeit der Elemente, aus denen fast alle Erscheinungen zusammengesetzt sind, andererseits auf der Verschiedenartigkeit der Beziehungen, in denen eine Erscheinung zu den verschiedenen andern Erscheinungen steht. So kann es geschehen, daß eine Erscheinung von Seiten der Quantität als in hohem Grade vollkommen, von Seiten der Form dagegen als in hohem Grade unvollkommen erscheint, sie kann sich rücksichtlich ihrer Bedeutung für den Staat als sehr groß, rücksichtlich ihrer Stellung in der Familie als sehr klein darstellen u. s. w. Diese Eigenschaften können in innigster Verbindung und gleichzeitig neben einander bestehen, sie können sich als die wesentlichen und charakteristischen Elemente einer und derselben Erscheinung bemerklich machen, an der Möglichkeit einer objectiven Existenz solcher Erscheinungen, wie sie der Begriff des Humoristischen verlangt, ist also nicht zu zweifeln. Hieraus folgt aber zugleich auch die Möglichkeit einer so verschiedenartigen Wirkung, wie wir sie vom Humoristischen verlangt haben, jedoch mit der Beschränkung, daß diese verschiedene Wirkung nicht gleichzeitig, nicht in einem und demselben Momente, sondern nur nach einander erfolgen kann. Der Geist vermag nicht in einem Augenblicke zwei einander widersprechende Ideen zu denken. Die Idee der absoluten Vollkommenheit, auf welcher das Tragische beruht, und die Idee der subjectiven Vollkommenheit, die dem Komischen zum Grunde liegt, sind aber zwei einander widersprechende, wenigstens sich gegenseitig ausschließende Ideen: denn wenn das Subject sich selbst als das schlechthin Vollkommene und Unbedingte faßt, kann es nicht über sich und dem Object noch ein Absolut-Vollkommenes denken, und umgekehrt, wenn es dieses denkt, mithin sich sammt dem Object ihm unterordnet, vermag es nicht sich selbst als das Vollkommene zu fühlen. Wenn daher auch das humoristische Object die ihm zu seiner Wirkung nöthigen Qualitäten gleichzeitig in sich vereinigen kann, so vermag es dieselben doch nicht in einem einzigen Momente zur Anschauung, zum Effect zu bringen; das Nebeneinander der widersprechenden Momente des Humoristischen schlägt also innerhalb des Effects nothwendig zu einem Nacheinander um; das Humoristische ist also, weil es, wie das Schöne überhaupt, nur in und mit dem Effecte besteht, nothwendig ein sich successiv Entwickelndes, eine Bewegung, ein Proceß.

§. 468.

Haben wir hiemit das Dualistische im Humoristischen kennen gelernt, so müssen wir uns nun klar machen, wie das Getrennte trotzdem zu einer scheinbaren Einheit sich verbinden, wie aus zwei sich widersprechenden Effecten ein Totaleffect werden kann. Die Möglichkeit einer solchen Vereinigung beruht zunächst auf der rapiden Schnelligkeit, mit welcher der Geist von der Auffassung des einen Effects zu der des andern Effects überspringen kann, sodann in der Unfähigkeit des unmittelbaren Gefühls, das so schnell hinter einander Recipirte klar zu distinguiren. Wäre die Distinctionsfähigkeit des Gefühls ebenso groß als die Receptionsfähigkeit, so müßte für dasselbe die humoristische Erscheinung nothwendig in zwei verschiedene Erscheinungen, eine

komische und eine tragische auseinanderfallen; so aber fließen in ihm die Elemente, welche einerseits das Gefühl der komischen Lust und andererseits das des tragischen Schmerzes erzeugen, dergestalt in einander, daß sie für das Subject nicht bloß nach einander, sondern in und mit einander zu existiren scheinen. Dieses Ineinanderfließen wird aber nicht nur durch das auffassende Subject, sondern auch durch das humoristische Object möglich gemacht, und zwar dadurch, daß es troß den verschiedenartig wirkenden Qualitäten in ihm einen Punkt besitzt, worin dieselben zusammen fallen. Dieser Coincidenzpunkt ist die Unvollkommenheit, ohne welche ein humoristisches Object überhaupt nicht zu denken ist: denn als unvollkommen erscheint dasselbe eben so wohl in demjenigen Momente, in welchem es tragisch wirkt, als in demjenigen, in welchem es einen komischen Eindruck macht. Die Differenz beider Effecte ist also keine ursprüngliche, vielmehr stellt sie sich nur als die Divergenz zweier von einem und demselben Centrum auslaufenden Radien dar, von denen der eine eine Richtung nach dem positiven, der andere nach dem negativen Pol hat, dergestalt, daß sich der eine im Absolut-Vollkommenen, der Andere im Absolut-Unvollkommenen verläuft, jener mithin das Subject zur Mitvernichtung seiner selbst im Absolut-Vollkommnen nöthigt, dieser hingegen ihm das Gefühl einflößt, dem absolut-nichtigen Object gegenüber das allein Positive und Vollkommene zu sein.

Soll uns die Unvollkommenheit des humoristischen Objects zum positiven Pol, zur Idee des Object und Subject in sich aufhebenden Absoluten, hinleiten, so muß sie von der Art sein, daß wir sie als eine Repräsentation der allgemeinen Unvollkommenheit in der Welt, als eine Consequenz des in der Welt waltenden Dualismus und Zwiespalts, der sich keine Erscheinung, folglich auch unsere eigene Kraft nicht zu entziehen vermag, betrachten können. Denn sobald wir sie so auffassen, muß nothwendig das Gefühl der subjectiven Unvollkommenheit in uns erwachen: denn wir ordnen uns ja dem unvollkommenen Objecte bei, fühlen uns mit ihm als die ohnmächtigen, losgerissenen Glieder einer in sich zerrissenen Welt, die an und für sich selbst nichts ist und nur in einem über ihr waltenden Absoluten Existenz und Zusammenhang findet. In und mit dieser Auffassung der objectiven Unvollkommenheit als einer universellen ist aber zugleich auch die Möglichkeit eines Umschlagens dieser Vorstellung in die Idee der subjectiven Vollkommenheit gegeben. Indem wir nämlich die Nichtigkeit der ganzen Welt empfinden und mit derselben auch unsere eigene Nichtigkeit fühlen und uns demgemäß sammt der Welt als das ohnmächtige Spielwerk einer absoluten Macht betrachten, kann in uns plötzlich die Idee erwachen, daß ja die Idee dieser absoluten Macht selbst wieder nur ein Product unserer eigenen Subjectivität ist, daß unser Ich also eigentlich dasjenige ist, welches sich über die Welt und ihre Widersprüche erhebt und ihrer objectiven Nichtigkeit gegenüber als das allein nicht mit Wegzudenkende, Positive übrig bleibt. Mit dieser Idee geht aber die Idee der absoluten Vorkommenheit nothwendig verloren: denn das Vollkommene wird in ihr nicht mehr als ein

über Object und Subject gleichmäßig Schwebendes, Object und Subject in sich Indifferenzirendes, sondern vielmehr als ein Rein-Subjectives, Denkendes und als solches dem als Nichts gedachten Object Gegenüberstehendes gedacht, die Idee der absoluten Vollkommenheit ist also in die Idee der subjectiven Vollkommenheit umgeschlagen, die sich nur dadurch von der Idee der subjectiven Vollkommenheit, wie sie im Rein-Komischen Statt findet, unterscheidet, daß ihr als nichtiges Object nicht bloß eine einzelne Erscheinung, sondern die ganze Welt, ja auch das Subject selbst, sofern es nicht das sich selbst Denkende, sondern das von sich selbst Gedachte, also selbst Object seiner Subjectivität ist, gegenüber steht. Die längst erkannte Wahrheit, daß der Humor nie bloß über ein Einzelnes, sondern stets über die ganze Welt und über sich selbst mit lache, erweist sich also hier als eine nothwendige Consequenz der Stellung, welche das Humoristische zwischen dem Tragischen und Komischen einnimmt, als die Folge des vom Tragischen zum Komischen übergehenden oder umschlagenden Processes.

§. 469.

Dieser Proceß kann aber natürlich auch in umgekehrter Ordnung vor sich gehen. Indem ich eine Erscheinung, in welcher vollkommene und unvollkommene Seiten mit einander verbunden sind, betrachte, können mir zunächst die unvollkommenen Seiten in die Augen fallen und mir in dem Grade mit der in mir lebenden Idee des Vollkommenen im Widerspruch zu sein scheinen, daß ich darum die ganze Erscheinung als ein Nichts betrachte und ihr gegenüber das Gefühl der subjectiven Vollkommenheit gewinne. In demselben Augenblicke aber, wo ich mich dieses Gefühls versichere, das Object als Nichts festhalten will, erkenne ich plötzlich seine werthvollen Eigenschaften, ich fühle, daß der Abstand zwischen mir und dem Object gar nicht so groß ist, daß ich mich berechtigt glauben könnte, mich ihm gegenüber als das Vollkommene und es selbst als das schlechthin Nichtige zu betrachten, ich empfinde, daß ich in ihm mich mit verlachen muß, daß Subject und Object beide gleich unvollkommen sind, daß man, wenn mit solcher Vollkommenheit solche Unvollkommenheit verbunden sein kann, der Unvollkommenheit innerhalb der Welt überhaupt nicht zu entgehen vermag, und daß man daher weit mehr Ursache hat, die Unvollkommenheiten der einzelnen Erscheinungen zu beklagen, als zu belachen, daß eine wahrhafte Erhebung über dieselben nicht durch eine Selbsterhebung der Subjectivität, sondern nur durch eine gemeinsame Versenkung und Aufhebung des Objects und Subjects in das über beiden schwebende Absolute zu erreichen ist. Hiemit aber ist die Idee der subjectiven Vollkommenheit in die der absoluten Vollkommenheit umgeschlagen, das Gefühl der komischen Lust hat sich in das des tragischen Schmerzes verwandelt, im Augenblicke, wo wir noch lachen, drängt sich bereits die Thräne in das Auge.

§. 470.

Der Proceß im Humoristischen kann also ein zweifacher sein, einmal ein Fortschritt vom Tragischen zum Komischen, ein andermal vom Komi-

schen zum Tragischen. In manchen, namentlich kleineren, lyrischen Productionen des Humors läßt sich diese oder jene Art des Fortschritts deutlich erkennen. So nimmt z. B. der Humor in den Heine'schen Liedern gewöhnlich einen Gang vom Düstern zum Heitern. Er deckt erst mit der Miene des Weltschmerzes die Widersprüche und Wehen des Lebens auf, und macht zuletzt einen Witz darüber.

Mein Herz, mein Herz ist traurig,
Doch lustig leuchtet der Mai .....

so beginnt er, den Widerspruch zwischen der lachenden Außenwelt und der düstern Innenwelt bloßlegend; und wenn er im Folgenden sich Mühe giebt, die Schönheit der Außenwelt in sich aufzunehmen, so bringt er es doch nicht weiter, als zu einer trockenen Aufzählung der einzelnen Gegenstände, die in ihrem bunten Durcheinander von Landhäusern und Gärten und Menschen und Ochsen und Wiesen und Wald erst recht zeigen, wie unersprießlich und innerlich nichtig die Welt ist, wenn es an einem frischen, empfänglichen Herzen, einem das Einzelne zusammenfassenden Subjecte fehlt. Durch das ganze Gedicht bis zum Ende zieht sich also die düstere, tragische Weltanschauung, daß Herz und Welt, Subject und Object gleich traurig sind, wenn sie miteinander im Widerspruch stehen, wenn sie sich nicht zu einem Höheren, Absoluten vereinigen. Dieser Gedanke treibt ihn bis zum Wunsche, in dieser Nichtigkeit auch vom Schein-Etwas befreit zu werden; — in demselben Momente aber, wo dieser Wunsch auftaucht, empfindet er in sich wieder eine Ueberlegenheit über die Welt und sich selbst, er fühlt, daß er nicht wünschen könnte, vernichtet zu werden, wenn er nicht mehr als ein Nichts wäre, er wird sich seiner Positivität, der Unwahrheit seines Wunsches bewußt, und so verwandelt sich für ihn das Schlußmoment des tragischen Gedankenganges in den komischen Passus:

Am alten grauen Thurme
Ein Schilderhäuschen steht;
Ein rothgeröckter Bursche
Dort auf und nieder geht.
Er spielt mit seiner Flinte,
Die funkelt im Sonnenroth,
Er präsentirt und schultert —
Ich wollt', er schösse mich todt.

dessen Komik sich freilich mit der Tragik so eng verschmilzt, daß sich die einzelnen Ingredienzien nicht mehr unterscheiden lassen, wodurch eben das Komische aufhört, ein bloß Komisches zu sein und zum Humoristischen wird.

§. 471.

Einen gerade umgekehrten Gang nimmt u. A. Uhlands Handwerksburschenlied: „So hab ich nun die Stadt verlassen". Hier wird die Theilnahmlosigkeit, mit der man den Burschen von dannen ziehen läßt, zuerst in scherzhaftem Lichte dargestellt, der Bursch behandelt sie so sehr als Nichts, daß er sich sogar die vortheilhaften Folgen derselben: seinen unzerrissenen Rock, seine unzerbissenen Wangen, den unvertriebenen Schlaf der Theilnahm-

losen vergegenwärtigt, den Werth der Theilnahme also seiner sich selbst genügenden subjectiven Kraft und Rüstigkeit gegenüber so gut wie auf Null reducirt. Zuletzt aber kommt ihm zum Bewußtsein, daß denn diese Subjectivität allein doch nicht ausreicht, daß der Mensch doch noch eines Anderen zur Ergänzung seiner selbst bedarf, daß nur im Ganzen die wahre Befriedigung zu finden ist. Zwar um all die Andern kümmert er sich nicht, und „nur von Einer thut's ihm weh"! — aber diese Eine ist ihm gerade die Vertreterin all der Andern, sie ist ihm das Object, dessen das Subject zur Ergänzung bedarf und daher fühlt er, indem er sie vermißt, auf einmal das herzzerreißende Weh des Lebens, über das er noch eben sich keck erheben zu können glaubte.

§. 472.

Nicht so einfach und leicht ist der Entwickelungsproceß des Humoristischen in größeren Dichtungen zu verfolgen: denn hier besteht er nicht in einem einmaligen Uebergange aus dem Schmerzlichen in das Belustigende oder aus dem Heitern in das Düstre, sondern in einem unermüdlichen Herüber- und Hinüberspringen aus einer Sphäre in die andre, welches mit solcher Schnelligkeit oder in so geheimnißvoll-unmerklicher Weise ausgeführt wird, daß man das Hin von dem Her und das Her von dem Hin nicht mehr unterscheiden kann, sondern den Wechsel der Bewegung nur noch in seiner Totalität wahrzunehmen vermag. Diesen vibrirenden, sich selbst überschlagenden, nicht bei einem einmaligen Stimmungswechsel sich beruhigenden Charakter pflegen aber auch schon die einzelnen humoristischen Erscheinungen zu besitzen. Haben sie uns bis zur Idee der subjectiven Vollkommenheit hinaufgetrieben, so reißen sie uns plötzlich wieder in die der absoluten Vollkommenheit hinab, und wenn wir eben in der unergründlichen Tiefe uns selbst verloren zu haben glauben, dann werden wir wieder von einem nicht minder mächtigen Strudel nach Oben gerissen u. s. w. Daher hat das Humoristische mehr als irgend eine andere Art des Schönen in seiner Wirkung etwas Unendliches, unmerklich Verlaufendes, so daß wir oft nicht sagen können, welcher Moment der letzte des Effects ist, also auch nicht anzugeben vermögen, ob in dem letzten Momente der komische oder tragische Eindruck der vorherrschende ist. Ebenso schwer ist es oft, das zuerst wirkende, primitive Moment anzugeben. Die einerseits komisch, andererseits tragisch wirkenden Qualitäten des Humoristischen sind in nicht wenigen Erscheinungen so eng und innig verwebt, daß sie wie ein in zwei Farben schillerndes Zeug erscheinen, bei dem es meistentheils nur vom Zufall abhängt, ob wir im besonderen Fall die dunklere oder die hellere Farbe zuerst bemerken. Der Standpunkt des Subjects entscheidet hier oft mehr als die Beschaffenheit des Objects. Wer überhaupt dazu geneigt ist, an den Dingen zuerst und hauptsächlich die heiteren und freundlichen Seiten aufzufassen, wird aus dem Humoristischen besonders die komischen Elemente herausfühlen; wer das Leben vorzugsweise von der ernsten und düsteren Seite ansieht, wird mehr Empfänglichkeit für das Tragische im Humor besitzen. Nur wer einen Demokrit und Heraklit gleichmäßig in sich vereinigt, ist eigentlich im Stande, das Humoristische in seiner reinen Mitte,

in seiner gleichmäßigen Mischung des Komischen und Tragischen rein aufzufassen und darzustellen. Die reine Mitte inne zu halten ist aber schon bei ruhigen Bewegungen schwer; wie erst bei einer so heftig auf- und niederschwankenden, wie die des Humoristischen ist. Daher ist die Zahl Derer, welche die humoristischen Erscheinungen des Lebens oder der Kunst mit gleicher Empfänglichkeit für das Komische und Tragische darin aufzufassen vermögen, nicht gerade groß; und aus demselben Grunde tragen auch die humoristischen Kunstproducte meistentheils entweder eine vorherrschend komische oder vorherrschend tragische Färbung, und nur eine geringe Anzahl hat die wie in Aprilschauern sich jagenden Schatten- und Lichteffecte so gleichmäßig verarbeitet, daß man sich gleich sehr winterlich und sommerlich dadurch angemuthet fühlt. Mit den verschiedenen Mischungsverhältnissen des Humoristischen hängen auf das Engste die verschiedenen Modificationen desselben zusammen, deren Betrachtung zugleich ergeben wird, daß die bis jetzt noch unberührt gebliebenen Elemente des Humoristischen keine anderen sind als diejenigen, welche dem Wesen des Komischen und Tragischen zum Grunde liegen, nur daß sie hier in eigenthümlichen Combinationen erscheinen.

B. Modificationen des Humoristischen.

§. 473.

Die drei wesentlichsten, den drei Urkategorien entsprechenden Modificationen sind folgende:

1) Das Heiter-Humoristische oder das Schelmisch-schalkhaft-Barokke, d. i. was humoristisch ist für Anderes;

2) das Rein-Humoristische oder das Gemüthlich-sympathetisch-Launige, d. i. was humoristisch ist für sich selbst;

3) das Düster-Humoristische oder das Sentimental-melancholisch-Bizarre, d. i. was humoristisch ist für das Absolute.

Das Heiter-Humoristische in seiner entschiedensten Ausbildung ist das Barokke. Barokk ist nach der vulgären Vorstellungsweise das Seltsam-Wunderliche, vom Gewöhnlichen Abweichende und dadurch zugleich Aufsehen- und Lachenerregende. Dem Barokken liegt ein Drang nach etwas Höherem, Außerordentlichem zum Grunde; dieser Drang ist an und für sich etwas Achtungswerthes, es ist derselbe Trieb, aus dem alles Große und Bedeutende hervorgeht, wir sehen also darin nicht eine Unvollkommenheit, sondern eine Vollkommenheit. Nun aber greift dieser Trieb im Barokken nach Mitteln, durch die er zwar seinen Zweck im Allgemeinen und nach seinen Ansichten vom Außerordentlichen erreicht, durch die er aber zugleich den Andern zum Bewußtsein bringt, daß seine Vorstellung vom Höheren und Außerordentlichen eine falsche ist, daß er die Auszeichnung in Dingen sucht, die an und für sich werthlos sind, mithin auch nicht zur Erhöhung des Werthes irgend wie beitragen können und rücksichtlich derer man daher am besten thut, sich an das Gewöhnliche zu halten. Diese falsche, verkehrte Vorstellung stellt

sich nun natürlich dem Andern als eine Unvollkommenheit dar und zwar als eine solche, welche entschieden die Elemente des Komischen in sich hat, denn sie steht sowohl mit dem Allgemein-Gültigen wie mit sich selbst in Widerspruch, sie wirkt chokirend und zugleich sich selbst vernichtend und muß daher im anschauenden Subject zunächst das Gefühl der subjectiven Vollkommenheit erwecken. In so weit ist das Barokke komisch. In dieser Auffassung kann sich aber das Subject um der Vollkommenheit willen, die denn doch immer im Streben des Barokken liegt, nicht behaupten, und zwar um so weniger, wenn sich, wie es im Barokken stets der Fall ist, wirklich eine nicht gewöhnliche Fähigkeit zum Außerordentlichen — wenn auch in unwesentlichen Dingen — also eine gewisse Originalität, Ursprünglichkeit und Productivität — ja auch ein gewisser Muth, nämlich die Kühnheit, sich von dem Urtheil der Menge loszureißen, darin erkennen läßt. Diese Eigenschaften zwingen zur Anerkennung, das anschauende Subject construirt sich aus dem barokken Object durch Weglassung der verkehrten Eigenschaften ein Ideal desselben, dem das Object leicht hätte entsprechen können, und es gelangt nun auf den Standpunkt, dasselbe seiner Unvollkommenheiten wegen nicht mehr lächerlich zu finden, sondern es ihretwegen zu beklagen, und zwar deßhalb, weil ihm dieselben hinderlich gewesen sind, jenes Ideal zu erreichen. Die Idee der subjectiven Vollkommenheit ist also hiemit in die der absoluten oder wenigstens einer über Subject und Object hinausgehenden Vollkommenheit umgeschlagen und hat sich damit in das Gebiet des Tragischen verloren. Aber auch hiemit wird der Proceß noch nicht zu Ende sein. Denn das Subject wird, sobald es wieder den Widerspruch zwischen dem Object und dem Ideal anschaut und sich bewußt wird, daß jenes Ideal nur *sein* Product ist, abermals zum Gefühl seiner subjectiven Ueberlegenheit, also zur komischen Auffassung zurückkehren, diese wird vielleicht auf's Neue zur tragischen umschlagen, und so wird sich der Wechsel beider Anschauungsweisen so oft und so lange fortsetzen, bis die Wirkung des Objects überhaupt ihr Ende erreicht hat.

§. 474.

Aus dieser Betrachtung der vom Barokken ausgehenden Wirkung ergiebt sich nun zunächst auf das Augenscheinlichste, daß das Barokke in das Gebiet des Humoristischen fällt, weil es weder ein Rein-Komisches, noch ein Rein-Tragisches, sondern komisch und tragisch mitsammen ist. Außerdem aber geht daraus hervor, daß die *komische* Auffassung des Barokken die *vorherrschende*; denn das Gefühl der *subjectiven* Vollkommenheit tritt ihm gegenüber nicht nur zuerst, sondern auch viel *schärfer*, *entschiedener* und *bleibender* hervor als das der *absoluten* Vollkommenheit. Jenes gelangt wirklich bis zum Gipfel seiner Ausbildung und erst von hier aus steigt es zum umgekehrten Gefühl hinab; dieses aber versenkt sich keineswegs in die ganze, unergründliche Tiefe des Absoluten, sondern nur bis zu einem zwar aus den Qualitäten des Objects entlehnten, aber doch nur durch die Thätigkeit des Subjects construirten, also noch vorherrschend *subjectiven* Ideal; es wird mithin die komische Lust nur ein wenig, nur auf kurze Zeit durch

ein entgegengesetztes Gefühl unterbrochen und niedergedrückt; dieses entgegengesetzte Gefühl bildet sich aber nicht zu einem wirklich tiefergreifenden Schmerz, sondern nur zu einem Beklagen, einem Bedauern aus, bei welchem das Mitleiden des Subjects schon darum keinen höheren Grad erreicht, weil es ja auch das Object selbst wegen seiner Unvollkommenheiten nicht besonders leiden sieht und weil es sich zum Bewußtsein bringt, daß ja sein Mitleiden eigentlich nur eine Folge des höheren Standpunktes ist, von welchem aus es das sich selbst in seinen Unvollkommenheiten ganz behaglich fühlende Object überschaut, und daß mithin sein Bedauern eigentlich aus derselben Quelle stammt, wie sein Lust- und Ueberlegenheitsgefühl, ja von demselben, bei Licht betrachtet, nicht wesentlich verschieden ist. Daher kann denn auch dieses Mitleiden nur eine sehr flüchtige, rasch wieder zur komischen Lust zurückspringende Empfindung sein, es bildet im humoristischen Proceß nur ein schwächeres, noch nicht zur vollen Kraftentfaltung und zur Gleichberechtigung gelangendes Moment, ein Moment, welches in demselben Augenblicke, wo es sich geltend zu machen beginnt, schon wieder unterdrückt und überwunden wird, und das daher nur die Bedeutung hat, die ihm gegenüberstehende komische Lust wechselsweise zu dämpfen und zu steigern, und ihr eben hiedurch den Charakter des Humoristischen verleiht.

§. 475.

Das Endergebniß der vorstehenden Betrachtung besteht also darin, daß das Barokke ein solches Humoristisches ist, in welchem das komische Moment stärker hervortritt, als das tragische. Dies aber steht, mit der dieser Betrachtung vorangeschickten Angabe, daß es das Humoristische für Anderes sei, im vollkommensten Einklang, ja es ist nur die nothwendige Consequenz derselben. Denn ein Object, welches nur in der Wechselbeziehung mit einem Andern, d. h. mit einem ihm gegenüberstehenden Subject humoristisch zu sein vermag, kann die Realisation des Doppeleffects nicht in und durch sich selbst, auch nicht durch eine selbstthätig hervortretende Einwirkung des Absoluten, sondern nur durch die Thätigkeit des Subjects zu Stande bringen; das subjective Element ist also in ihm nothwendig das überwiegende, und es ist mithin natürlich, daß es mehr die Idee der subjectiven als die der objectiven oder absoluten Vollkommenheit erweckt, folglich dem Komischen näher als dem Tragischen steht. Aus diesem Grunde kann man dem im Barokken sich ausdrückenden Humor auch den heiteren, lustigen, oder jenachdem sich das Komische in ihm nach Art des Possierlichen, Ergötzlichen oder Burlesken gestaltet, den possierlichen, ergötzlichen oder burlesken Humor nennen. Das Possierliche, Drollige nimmt innerhalb des Humors den Charakter des Schelmischen, dagegen das Lustige, Ergötzliche, Rein-Komische die Natur des Schalkhaften, Schalksnarrenmäßigen, das Burleske hingegen den des Barokken im eigentlichen und engeren Sinne des Wortes an. Von den hier genannten Modificationen des Komischen steht dem Humor natürlich das Burleske am nächsten, weil das Burleske als das „Komische für das Absolute“ ebenso eine Richtung des Komischen

nach dem Humoristischen und Tragischen, wie das Barokke eine Richtung des Humoristischen nach dem Komischen hin ausdrückt. Daher trägt denn auch die Komik im Humor vorzugsweise einen burlesken, barokken Charakter, sie springt mit dem, was in verkehrter Weise etwas Besonderes, Außerordentliches sein will, in keckster, übermüthigster Weise um und unterscheidet sich nur dadurch von der reinen Komik, daß sie mitten in ihrem subjectiven Uebermuth doch das Object nicht ganz vernichtet, vielmehr eine Anerkennung seiner Außergewöhnlichkeit, Originalität durchblicken läßt und dieselbe gerade dadurch zu erkennen giebt, daß es seine subjective Ueberlegenheit gerade so wie das verlachte Object, in eben so seltsamlicher, barokker Weise, also schon mit einem Anflug wehmüthiger, die Macht eines unwiderstehlichen Dranges zugestehenden Selbstbelächlung zur Erscheinung bringt. Der barokke Humor schont, wie die burleske Komik, auch das Größte und Erhabenste nicht, weil er durchschaut, daß mit jeder Erhebung über das Gewöhnliche auch eine gewisse Verkehrtheit und Thorheit, ein Ueberspringen der dem Einzelnen gesteckten Gränzlinie, eine Ueberspannung und Ueberspanntheit verbunden ist; aber die Erhabenheit und Größe als solche bleibt dabei unangetastet, ja sie erscheint in seinem Spiegel oft um so größer und erhabener, weil dabei zu Tage kommt, daß gerade Das das Erhabenste und Größte ist, was, um etwas Außerordentliches zu sein, auch den Muth besitzt, sich auslachen zu lassen. Der barokke Humor kann uns daher wohl stark choquiren, tüchtig aufrütteln, aber seine Gesammtwirkung ist doch eine vorherrschend erheiternde; er versetzt uns in die wohlthuliche Stimmung, in der wir die Unvollkommenheiten und Widersprüche der Welt als unvermeidliche, und darum mild zu beurtheilende Thorheiten, als bloße Verirrungen und Mißgriffe eines im Grunde achtungswerthen Strebens, als die von den Lichtseiten unzertrennlichen Kehr- und Schattenseiten des Lebens betrachten und uns daher veranlaßt fühlen, die Trauer darüber möglichst in den Hintergrund zu stellen und allen Dingen so viel als thunlich die lustige Seite abzugewinnen. —

§. 476.

Reich an Zügen barokken Humors ist Sterne's Tristan Schandy. Schon die Erzählung von seiner Entstehung gehört hieher. Unter den Shakspeare'schen Figuren steht Falstaff obenan: denn so sehr derselbe auch dem komischen Gebiet angehört, so ist er doch keineswegs eine rein-komische Natur, ja man kann von ihm sagen, er ist nicht bloß von Seiten seiner physischen Gestalt, sondern auch rücksichtlich seiner ästhetischen Bedeutung von so ungeheurem Umfange, daß er das ganze Gebiet des Komischen ausfüllt und außerdem noch nach beiden Richtungen hin einerseits in die Sphäre des Pikant-Witzigen, andererseits in das Bereich des Barokk-Humoristischen hinüberreicht. So sehr wir einerseits über ihn lachen, z. B. in der Scene, wo er sich nach und nach zu einem Helden, der elf steifleinenen Kerlen das Garaus gemacht habe, aufbläht und dann zu einer Memme, die vor zweien davongelaufen ist, zusammenschrumpft: ebenso sehr müssen wir andererseits auch mit ihm lachen, z. B. in der Scene mit dem Friedensrichter Schaal und

den Rekruten; und je zuweilen müssen wir auch mit dem alten dicken Hans, der „um drei Uhr Nachmittags mit einem weißen Kopf und einem gleichsam runden Bauch geboren wurde,“ der „eine Memme aus Instinct“ wurde und wenn es zur Schlacht geht in den lebensmüden Stoßseufzer ausbricht: „Ich wollt', es wäre Schlafenszeit und Alles wär' vorbei!“ ein herzliches Mitleiden empfinden, wie wir deutlich fühlen, wenn ihm zuletzt sein zum König gewordener Heinz eine Bußpredigt hält und wir uns sagen müssen, daß er sie verdient und daß es ihm wohl dienlich sein werde, den Leib zu mindern, die Gnade zu mehren und daran zu denken, daß das Grab ihm dreimal weiter gähn' als andern Menschen. Unter den deutschen Dichtern haben wohl E. T. A. Hoffmann und Tieck die meisten und gelungensten Dichtungen oder Figuren barokken Charakters geschaffen — nur mit dem Unterschiede, daß viele der Hoffmann'schen Gestalten, z. B. Kreisler und Krespel viel greller und schroffer gezeichnet sind und hiedurch dem düsteren, bizarren Humor näher treten, während in den Tieck'schen Figuren, z. B. dem Maler Eulenböck in den „Gemälden“, dem blödsinnigen Theophil in den „Reisenden“, dem jungen Ehepaar in „des Lebens Ueberfluß“ 2c. das ergötzliche Element das vorherrschende zu sein pflegt. Von den Jean Paul'schen Schöpfungen gehört besonders Katzenberger hieher. Eine sehr bedeutende Rolle spielt das Barokke, so wie das Schalkhafte im Volkshumor, in den Schwänken Till Eulenspiegel's, in den Lügen Münchhausen's, in den Spässen der Hofnarren, in vielen Märchen, Schnurren und Sagen. Die Gränzlinie zwischen der reinen Komik und dem Humor ist natürlich hier nicht so streng innegehalten als in den künstlerischen Erzeugnissen; aber gerade das tolle und bunte Durcheinander von Ernst und Scherz, von Sinn und Unsinn verleiht der Volkspoesie leichter den Charakter des Humoristischen als des Rein-Komischen. Von dieser Seite betrachtet kann daher der Humor ebensosehr als der Anfang wie als das Ende der Kunst betrachtet werden. Er ist ebensosehr ihr Vorhof wie ihr Allerheiligstes.

§. 477.

Den Gegensatz zum Barokken bildet das Bizarre, das Extrem des düsteren Humors, welches im wehmüthigen und schwermüthigen Humor oder im Sentimentalen und Melancholischen seine milderen Vorstufen hat. Wie in jenem das Komische vorwaltet, so prävalirt in diesem das Tragische, und zwar im Wehmüthigen, Sentimentalen nach der Art des Rührenden, im Schwermüthigen, Melancholischen nach der Art des Pathetischen und im Bizarren, Wildhumoristischen nach Art des Dämonischen.

Das Gemeinsame dieser drei Nüancen, für die sich schwerlich ein für alle gleich passender Name finden möchte, besteht unseren obigen Bestimmungen gemäß darin, daß in jeder derselben die Idee der absoluten Vollkommenheit diejenige ist, aus welcher sich die Idee der subjectiven Vollkommenheit erst entwickelt und in welche sie zuletzt immer wieder zurücksinkt. Der Proceß des düsteren Humors beginnt sogleich mit einer tragischen Weltanschauung, er erkennt, daß die Welt inmitten ihrer Größe, Schönheit und Herrlichkeit

dennoch voller Tollheiten und Widersprüche ist, daß Alles, was in ihr zu grünen und zu blühen scheint, schon den Wurm des Todes in sich trägt, weil Alles, was entsteht, werth ist, daß es zu Grunde geht; daß auch der Mensch, der sich den Herrn der Schöpfung nennt, nichts ist als der Spielball einer unwiderstehlichen absoluten Gewalt, dem sich Object und Subject gleich unbedingt unterwerfen müssen. Bis hieher ist die Empfindung eine rein-tragische; es ist der Grundgedanke, der sich durch alle Tragödien hindurchzieht. Aber der Humor bleibt nicht dabei stehen. Er schließt weiter: Nun denn, wenn die Welt ein so jammervolles, zerbrechliches, werthloses Ding ist: dann ist sie auch nicht werth, darüber eine Thräne zu vergießen, ja nicht einmal werth, sie zu hassen oder zu verachten. Das einzig Vernünftige ist, sie als das zu nehmen, was sie ist, d. i. für ein Nichts, für den absoluten Widerspruch, und über den kann man nur lachen. Hiemit schlägt der tragische Schmerz zur komischen Lust um; doch auch diese vermag sich nicht zu behaupten. Der Humorist fühlt, daß er mit der Welt auch sich selbst vernichtet, sein Lachen schallt ihm aus dem leeren Schattenbilde, in das sie sich für ihn verwandelt, hohl und gespenstisch entgegen, er erkennt, daß sie ihm doch mehr gewesen, als er glaubte, daß er nur in ihr und mit ihr existiren kann. Er will sich ihr daher wieder hingeben, wirft sich ihr mit doppelter Liebe, Sehnsucht und Inbrunst an die Brust; aber kaum ist er zu ihr zurückgekehrt, kaum beginnt er damit, sich ihre Schönheit und Vollkommenheit zu vergegenwärtigen, so schaut sie ihm schon wieder mit demselben trüben Angesicht als ein Inbegriff von Leiden, Schmerzen und Qualen entgegen und er sieht sich wieder von derselben unwiderstehlichen Gewalt in die tragische Weltanschauung hineingerissen.

§. 478.

Das Mischungsverhältniß des Komischen und Tragischen ist also in dieser Gattung des Humoristischen gerade umgekehrt wie beim Barokken. Dort war die Lust das Hauptelement und wurde durch den Schmerz gemildert; hier ist der Schmerz der Grundton und erfährt durch die Lust eine Milderung. Das mildernde Element erscheint aber in beiden zugleich als das steigernde, potenzirende und insofern als das wichtigste, als es die hin- und herschwankende Beweglichkeit, also die charakteristische Eigenschaft des Humoristischen vermittelt, und bewirkt, daß selbst der heiterste Humor doch immer keine reine Komik und selbst der düsterste Humor keine reine Tragik ist.

§. 479.

Die mildeste Form des düsteren Humors ist der Humor der Empfindsamkeit, der Sentimentalität, der Wehmuth. Er beruht auf einer außerordentlichen Zartheit, Feinheit, ja krankhaften Reizbarkeit der Nerven, die schon da verletzende Dissonanzen heraushört, wo sich ein minder zart construirter Organismus noch vollkommen befriedigt fühlt, welche daher gerade für die unscheinbaren, tieferliegenden, dem gewöhnlichen Blick sich verbergenden Wehen des Lebens eine ganz besondere Empfindlichkeit besitzt und sich da-

durch trübe und wehmüthig stimmen läßt; welche aber umgekehrt auch das Schöne und Erfreuliche leichter als eine derbere Natur herausfühlt, lebhafter davon ergriffen, inniger davon durchdrungen wird, welche sich daher leichter umstimmen, von den wechselnden Einflüssen des Lebens zu wechselnden Gefühlen hinreißen läßt und zufolge dieser außerordentlichen Erregbarkeit und Beweglichkeit eben so sehr einen geheimen Kitzel über die absonderlich zart und vornehm angelegte Subjectivität, wie ein nicht ganz zu unterdrückendes Mißbehagen über die Beziehungen zur gröber construirten Welt empfindet. Am entschiedensten ausgeprägt finden wir diesen Humor bekanntlich bei Sterne, namentlich in Yorik's Empfindsamen Reisen, bei Fielding, Smollet, Goldsmith u. s. w.; unter deutschen Dichtern haben ihn hauptsächlich Thümmel, Hippel und neuerdings Leopold Schefer und Adalbert Stifter cultivirt, während Jean Paul aus den sentimentalen Partien seiner Dichtungen größtentheils die humoristischen Elemente, wie aus den humoristischen Partien die allzuempfindsamen Seiten ausgeschieden hat.

§. 480.

Tiefer in die eigentlichen Wehen, namentlich in die sittlichen Gebrechen des Lebens dringt der schwermüthige, melancholische Humor. Er erkennt, daß der Mensch selbst der Hauptquell seiner Leiden ist, und das ist es eben, was ihn einerseits mit der leidenden Menschheit ein so tiefes Mitleiden empfinden läßt, andererseits ihn zum Lachen nöthigt. Ein Beispiel dieses Humors ist der Humor des Narren im „König Lear.“ Die Grundempfindung des Narren ist der Schmerz über die traurige Lage, die untergegangene Größe seines Königs. Um dieser Größe willen, die derselbe selbst im Leiden noch bewahrt, ordnet er sich ihm bei und empfindet mit ihm in nicht bloß fühlendem, sondern thätigem Mitleiden den vollen Schmerz über die Unzulänglichkeit aller menschlichen Kraft, über die Hinfälligkeit aller irdischen Verhältnisse, über die Unnatur des menschlichen Herzens, welche selbst die heiligsten Bande des Blutes zerreißt und verhöhnt. Die ganze Welt erscheint ihm von hier aus als Nichts, als in sich selbst zerfallend, als erliegend einem allmächtigen dunklen Verhängniß, dem auch das Größte sich nicht entziehen kann. Aber indem er nun die Größe Lear's mit der absoluten Vollkommenheit, deren Idee in ihm erwacht ist, vergleicht, vermag ihm dieselbe nicht mehr als wahre Größe zu erscheinen. Er fühlt, wenn er wirklich groß gewesen wäre, hätt' er auch die sich immer gleichbleibende Sicherheit und Unwiderstehlichkeit des Absoluten besitzen müssen; er erkennt, daß er nur durch sich selbst, durch seine eigene Unklugheit, seine blinde Leidenschaftlichkeit gefallen ist, der Narr fühlt sich in diesem Betracht über seinen König erhaben, der König ist ihm in diesem Momente nicht mehr eine bloß beklagenswerthe, sondern auch eine lächerliche Erscheinung, und so macht er denn seinem subjectiven Ueberlegenheitsgefühl in witzigen Gedanken Luft, die aber mehr als bloße Witze sind, weil sie bis in den innersten Kern von dem kaum überwundenen und sofort wieder erwachenden Wehgefühl durchdrungen erscheinen. — In dasselbe Gebiet gehört der Humor des Hamlet, der in

Schmerz über die Verbrechen seines Oheims und über die Treulosigkeit seiner Mutter das ganze Treiben dieser Welt nur noch für „ekel, schaal und flach und unersprießlich“ achtet, der sich einerseits so darüber erhaben fühlt, daß er sich berechtigt glaubt, mit Allem, was ihm nahe kommt, ein tolles, wahnsinniges Spiel zu treiben, und andererseits wieder dergestalt auch an sich selbst und seiner eigenen sittlichen Kraft verzweifelt, daß er über sich selbst ausruft: „O welch ein Schurk und niederer Sclav bin ich!“ — Auch der Pförtner im „Macbeth“, der sich für den Höllenpförtner hält, ist in seinem Zusammenhange mit der vorangegangenen Mordscene, wenn auch nicht für sich, doch für den Zuschauer eine humoristische Erscheinung dieser Art, doch streift sie schon in jene äußerste Region des düstern Humors hinüber, in welcher das tragische Element einen dämonischen Charakter trägt und dem Scherz in ihm das Gepräge des Bizarren giebt.

§. 481.

Beispiele des bizarren Humors sind die Hexen im „Macbeth“, Mephistopheles im „Faust“ und ähnliche Figuren; doch müssen hieher auch alle jene tollen Ausbrüche des Wahnwitzes und der Verzweiflung gerechnet werden, welche schlechthin verneinenden Charakters sind, mögen sie in der Verneinung mehr das blasirt-höhnische oder das trostlos-verzweifelnde Element hervortreten lassen. Dieser Humor hat einen beklemmenden, erstarrenmachenden, herzzerreißenden Character. Er führt uns hart an die bodenlosen Abgründe des zerklüfteten, zerborstenen Lebens, daß wir selbst von einem Schwindel ergriffen werden; er zeigt uns die fressenden Wunden des verblutenden Herzens, schildert uns die ganze Entwicklung der Natur und der Geschichte als einen unendlichen Kreislauf von lauter Acten des Jammers, des Elends, der Verwesung, stellt uns die ganze Welt als eine hohle, taube Nuß dar und muthet uns zu, hinterher zu lachen und uns zu freuen, daß wir diese hohle Nuß geknackt haben. Dieser Humor liegt an den äußersten Gränzen des Schönen und vermag daher am leichtesten in das schlechthin Häßliche auszuarten. Vom Genius gehandhabt übt er aber dennoch eine unwiderstehliche Gewalt über den Menschen aus und es kann ihm eine Berechtigung schon um deßwillen nicht abgesprochen werden, weil es fast in jedem Menschenleben Augenblicke giebt, in denen man nur noch aus der äußersten Verzweiflung Trost zu schöpfen vermag und ihn auch wirklich zu schöpfen pflegt, weil die absolute Negation nothwendig sich selbst vernichtet und zur Position zurückführt. Seine tiefste Ausbildung hat dieser Humor in der Poesie Lord Byron's, seine leichtsinnigste bei Heine, seine crasseste vielleicht bei Grabbe gewonnen; mehr oder minder mächtig aber hat er eine Zeit lang in fast allen jungen Dichterherzen einer jüngst überwundenen Periode sein unheimliches Wesen getrieben, ja ist selbst in die poetischen Gemüther solcher Völker eingedrungen, von denen man glauben sollte, daß ihnen eine solche Weltanschauung noch fern liegen müsse. So erscheint er namentlich in den bedeutendsten Dichtern Rußlands als die vorherrschende Richtung; ja selbst unter

den naturwüchsigen Ungarn hat sich ein sonst kerngesunder Dichter, Alexander Petöfi, seiner nicht ganz erwehren können.

§. 482.

In der Mitte zwischen dem bis zum Barokken heiteren und dem bis zum Bizarren düsteren Humor liegt diejenige Form des Humoristischen, die wir das Launige genannt und als das „Humoristische für sich" bestimmt haben. Dieser Humor versetzt uns in eine Stimmung, in der sich Schmerz und Lust, Wohl- und Wehgefühl möglichst zu einer Empfindung amalgamiren. Wir werden in unserem tiefsten Innern erfaßt, die Widersprüche und Unvollkommenheiten des Lebens und unseres eigenen Selbst bleiben uns nicht unenthüllt, und wir empfinden mit aller Tiefe den natürlichen Schmerz darüber; aber wir fühlen zugleich eine höhere Macht, die über allen diesen Unvollkommenheiten herrschend und regierend waltet, ja wir erkennen das Dasein dieser Macht auch in uns selbst, wir fühlen uns durch die Widersprüche außer uns und in uns nicht mehr gehemmt und gedrückt, sondern gespornt und gehoben, und so vereinigt sich das Gefühl der Unbeschränktheit zu einem wenn nicht völlig harmonischen, doch mit unendlicher Sehnsucht ineinanderklingenden Accorde, dessen Dualismus, wie der Dualismus der Welt überhaupt, sich zu einer Einheit und Totalität zwar nicht für den Begriff, aber doch für das Gefühl gestaltet.

Die Grundbedingung dieses Humors ist, daß der Humor sich selbst als solchen erfaßt und behauptet, daß er in der Veränderlichkeit, in dem unaufhörlichen Hin- und Herschwanken zwischen den äußersten Gegensätzen des Lebens, zwischen dem schlechthin Allgemeinen und dem schlechthin Individuellen, zwischen dem höchsten Schmerz- und dem höchsten Lustgefühl die eigentlichste Lebensaufgabe und in ihrer Erfüllung den höchsten Genuß sieht. Dieser Humor ist daher in der That für sich selbst da. Er ist nicht heiter um der Heiterkeit willen, nicht traurig um der Traurigkeit willen, sondern weil der Wechsel von beiden das Leben ausmacht, weil das Leben sofort erstarren, sich in Tod verwandeln würde, wenn nur Lust ohne Schmerz, oder nur Schmerz ohne Lust bestände. Weil er in sich selbst, in der beweglichen Flüssigkeit, die ihm den Namen gegeben, in dem auf- und abwogenden Wellenschlage, in der sich bald zum aufsprudelnden Springquell, bald zum niederrauschenden Katarakt, bald zu aufsteigenden Dunst- und Nebelgebilden, bald zum herabströmenden Niederschlag sich gestaltenden Veränderlichkeit des Feuchten die Grundbedingung alles Lebens, das erste und beste aller Elemente sieht: so sieht er schon in einem allzuweitgehenden Ueberschwanken nach der einen oder der andern Seite hin eine Gefahr für sich: denn er fühlt, daß mit der Aufhebung des Gleichgewichts auch die Bewegung zu Ende gehen, an einem Extrem anlangen muß, wo sie aufhört, Bewegung zu sein. Um dieser sein Wesen ausmachenden Veränderlichkeit willen erscheint uns dieser Humor einerseits als ein Mangel an Festigkeit, als Gestaltlosigkeit, als Characterlosigkeit; wir betrachten ihn als die Folge wechselnder Einflüsse, als das Product zufälliger Gemüthszustände und nennen

ihn daher Laune. Aber sofern der Humor inmitten dieser Beweglichkeit doch nie aus dem Gleichgewichte kommt, inmitten der Veränderlichkeit doch stets sich selber gleich bleibt, dünkt er uns andererseits die bewunderungswürdigste Ruhe, die höchste Sicherheit, die vollkommenste Beherrschung aller Lebensverhältnisse zu sein, und wir sehen daher in jener Laune nun nicht mehr eine haltlose Willkühr und Zufälligkeit, sondern ein aus dem unbedingtesten Sicherheits- und Ueberlegenheitsgefühl entspringendes behagliches Sichgehenlassen, gemüthliches sich Schaukeln und fühlen uns daher auch selbst durch dieselbe nicht verletzt oder beunruhigt, sondern im Gegentheil höchst behaglich und gemüthlich gestimmt. Um dieser Ruhe in der Unruhe willen muß uns diese Art des Humors am Künstler als höchste Meisterschaft und umgekehrt die höchste Meisterschaft als Humor erscheinen, und so geschieht es, daß sich auch hier die äußersten Gegensätze im Kreise des Schönen, nämlich das Rein-Schöne und das Humoristische, berühren. Trotzdem wird hiedurch der Unterschied des Humoristischen und Rein-Schönen nicht aufgehoben: denn der vollendete Typus des Humoristischen trägt stets den Charakter einer gewissen Nachlässigkeit und Hingeworfenheit; der des Rein-Schönen hingegen den der Sorgfalt und strengeren Gesetzmäßigkeit; die Uebereinstimmung besteht nur darin, daß beide gleich sehr die Hand des Meisters verrathen.

§. 483.

Diejenigen Dichter, deren Humor am Entschiedensten den Stempel der Meisterhaftigkeit trägt, sind Shakspeare, Cervantes und Göthe; man kann sagen, sie sind so sehr Humoristen, daß sie den Humor überwunden haben und daher nicht mehr als Humoristen im engern Sinne, sondern als Meister der Poesie überhaupt erscheinen. Unter den eigentlichen Humoristen ist kaum Einer zu nennen, der sich nicht durch den Humor zu Extravaganzen und Auswüchsen bald nach der einen, bald nach der andern Seite hätte hinreißen lassen; nichtsdestoweniger tragen viele ihrer Erzeugnisse das ächteste Gepräge des reinen, tiefgemüthlich wirkenden Humors; so namentlich, wenn wir von den zahlreichen Schöpfungen, welche die Engländer von Sterne und Fielding bis auf Boz und Thakerey herab auf diesem Gebiete geliefert haben, hier absehen, in Deutschland vor allen die in sich eben so reichhaltigen und tiefen, als unter einander verschiedenen Gestalten Jean Pauls, sein Fibel, sein Quintus Fixlein, sein Vult und Walt, sein Schmelzle, sein Schoppe-Leibgeber und ganz besonders sein Siebenkäs. Nächst ihm haben wohl Tieck, H. v. Kleist, Clemens Brentano, Leopold Schefer, Adalbert v. Chamisso in seinem „Peter Schlemihl“, Joh. v. Eichendorff und Adalbert Stifter das Bedeutendste in diesem Felde geliefert.

Am liebsten und natürlichsten entfaltet sich dieser Humor im Roman, in der Novelle, in der Reisebeschreibung, in Briefen und ganz besonders in der Selbstbiographie, vorausgesetzt, daß der Selbstbiograph jene liebenswürdige, im Bewußtsein des ernsten und stets reinen Strebens auch die Kreuz- und Querwege der Entwickelung nicht verfehlende Offenheit besitzt, die uns jüngst die Jugendgeschichte von Heinrich König so werth gemacht

hat. Um sich natürlich und ungehemmt entfalten zu können, verlangt dieser Humor durchaus eine gewisse Breite und Behäbigkeit in der Darstellung. Wie der Humorist auch in der Gesellschaft am liebsten von einer Sophaecke, einem Großvaterstuhl aus, womöglich in Schlafrock und Pantoffeln, seine Laune sprudeln läßt, so nimmt er auch im Stil eine gewisse Bequemlichkeit für sich in Anspruch. Von ihm eine knappe, streng correcte Diction verlangen, heißt ihm Schnürstiefeln anlegen, in denen er sich nicht zu bewegen vermag. In dieser Beziehung unterscheidet sich der Humor am augenscheinlichsten vom Witz und Esprit. Der Witz ist, um ein Bild Rückert's anzuwenden, kurz wie ein Wassersturz, der Humor lang wie eines Stromes Gang. Der Witz ist für den Salon, der Humor für's Haus, der Witz ein Reizmittel für den Verstand, der Humor eine Labung für das Gemüth. Die Gemüthlichkeit ist eine wesentliche, charakteristische Eigenschaft des Humors und zwar insbesondere des launigen, von dem hier die Rede ist: denn in dem überwiegend komischen, namentlich barokken Humor zeigt sich schon eine merkliche Mitthätigkeit des Verstandes, dagegen im vorherrschend-tragischen, namentlich bizarren Humor ein starker Einfluß sittlicher Motive, so daß man die drei von uns unterschiedenen Hauptarten des Humors auch wohl als verständigen, gemüthlichen und sittlichen Humor bezeichnen könnte.

Anmerkung. Eine sehr interessante und tief eingehende Abhandlung über den Humor vom psychologischen Standpunkte enthält das „Morgenblatt" (1853. Nr. 33 fgg.), deren Verfasser der Herbartianer Lazarus ist. Nachdem in derselben die Romantik als eine Religion der Sinnlichkeit charakterisirt ist, heißt es im Gegensatz zu ihr über den Humor: „Der Humor aber ist die Religion des Geistes. Während der Geist in seiner höheren und reineren Thätigkeit niemals die Form der Religion ist und enthält, diese vielmehr, wie selbst der philosophische Theologe Schleiermacher es richtig bezeichnet, nur „Sinn und Geschmack für's Unendliche ist", stellt einzig der Humor dasjenige höhere Geistesleben dar, welches die beiden Grundelemente aller Religion in sich enthält. Dies geschieht, indem der Geist im Humor sich zur Idee und Wirklichkeit gerade so verhält, wie das ganze Gemüth des Menschen in der Religion zu Gott und Welt. Jene beiden Grundelemente der Religion sind eben diese, daß der Mensch einerseits sich und alle Welt seinem Gotte gegenüber gebeugt und gedemüthigt, weil endlich und sündlich, hinfällig und nichtig, findet, daß er sich aber andererseits über alles Weltliche erhaben und seinem Gotte, der seinem wenn auch sündigen Herzen nahe ist, hingegeben fühlt und selber im Gotteslichte zu wandeln oder geführt zu werden gewiß ist. Gleicherweise sieht der Geist des Humors einerseits sich und sein wirkliches Leben fern von der Idee, kraftlos, ihre Liebe und sein Wollen zu erreichen, und darum gebändigt und in seinem Stolze gebrochen und oft bis zum sardonischen Höllengelächter der Selbstverachtung verdammt, und andererseits dennoch gehoben und geläutert durch das Bewußtsein, trotz alledem die Idee und das Unendliche zu besitzen und inne zu haben und in seinen auch noch so unvollendeten Werken darzustellen und herauszuleben und mit ihr selber im Innersten Eins zu sein, wäre es auch nur in der aus ihr geschöpften Erkenntniß und dem Schmerze über die eigne Unvollendung." Obschon der Verf. hiebei von ganz anderen Gesichtspunkten als den unsrigen ausgegangen ist, so läßt sich doch im Resultat eine Uebereinstimmung seiner Ansicht mit der hier entwickelten nicht verkennen. Auch in einer andern Beziehung, nämlich über die Stellung des Humors zum Komischen und Tragischen ist er völlig mit mir im Einklange, wenn er sagt, um zu zeigen, daß jener große, gewaltige und allertiefste Ernst dasselbe sei, was sonst als Humor bezeichnet werde, sei zunächst darzuthun, was für die Erkenntniß und Würdigung des Humors

am allerwesentlichsten und doch bis jetzt am wenigsten erkannt sei, daß „der Humor nicht bloß eine besondere Weise des Komischen sei, so daß das Komische der allgemeine Gattungs- und der Humor ein untergeordneter Artbegriff wäre, daß er vielmehr eine eigne dritte Gattung sei, neben denen des Erhabenen und des Komischen, nämlich die Vereinigung beider. Das Erhabene bestehe bekanntlich darin, daß Personen, Charaktere, Handlungen oder Sachen und Verhältnisse dargestellt werden, welche an Größe und Werth über das gewöhnliche und allgemein der wirklichen Welt entsprechende Maaß weit hinausgingen. Im geraden Gegensatze dazu stehe das Komische; es beruhe auf der Darstellung eines Ungereimten, Unvernünftigen, Unvollkommenen, welches ebenso an Größe und Werth unter dem gewöhnlichen und allgemein als vernünftig anerkannten Maaß zurückbleibe, wie das Erhabene es übersage. In beiden Gattungen also beruhe sowohl die Darstellung als die Wirkung auf dem Gegensatz des dargestellten Gegenstandes gegen die gewöhnliche Ansicht und Erwartung. — Der Humor gehe ebenfalls auf die Darstellung des Gegensatzes, aber nicht bloß des Kleinen, Mangelhaften, Ungereimten, sondern ebenso des Großen, Idealen, Hohen und Vernünftigen, und zwar beider nicht gegen die gewöhnlichen Anschauungen, sondern gegeneinander. Das Maaß für das Kleine, Lächerliche sei ihm nicht das gewöhnliche Ernste, sondern das Erhabene, und dieses werde in seiner Größe wiederum an dem Unvollkommensten und Kleinsten gemessen. Hiedurch werde offenbar sowohl das Erhabene des Humors noch größer und erhabener, wie das Lächerliche noch kleiner und lächerlicher, weil jenes mit einem kleineren, dieses mit einem größeren Maaßstabe gemessen werde, als in der klassischen Darstellung beider. Deßhalb sei hier der tragische Schmerz über das Ideenlose, der Idee Widerstrebende und sie Besiegende tiefer und reißender, die Freude am Ideal selbst und seinem Sieg stärker als im klassischen Erhabenen und Komischen; gewaltiger ergreife der Ernst das Herz und mächtiger erschüttere der Spaß das Zwerchfell." — Ganz im Einklange ist der Verf. mit uns auch darin, daß er, wie wir, drei Formen des Humors annimmt, nämlich einen tragischen Humor, wo die Idee in Ohnmacht gegen das Reale, einen specifisch-komischen Humor, wo die Idee sieghaft gegen dieses, und endlich einen, so zu sagen, absoluten Humor, wo auf beiden Seiten weder Sieg noch Niederlage, sondern ein herrlicher und gerechter Friedensschluß, ein tausendjähriges Himmelreich auf Erden erscheine, wo die Sonne der Idee den dunklen Boden der Sinnlichkeit nicht ganz durchleuchten, aber doch zu heiterem Wachsthum befruchten, der edle Stahl des Gedankens den rohen Stein der Sinne nicht schmelzen oder vernichten, aber ihm Funken entlocken könne." In Betreff der tieferen Begründung dieser Gedanken vom Standpunkte der Herbart'schen Psychologie aus müssen wir auf die Darstellung des Verfassers selbst verweisen; nur so viel sei hier noch gesagt, daß die Herbart'sche Theorie von der gegenseitigen Hemmung und Modification der Vorstellungen gerade für die Erklärung des Humoristischen ganz vortrefflich geeignet ist, wie schon daraus hervorgeht, daß Drobisch diese Theorie zunächst an der Farbe des Grüns als Products von Gelb und Blau entwickelt hat, das Grün aber nach §. 429 zu Gelb und Blau gerade in demselben Verhältnisse steht, wie das Humoristische zum Komischen und Tragischen.

Dritter Theil:

Ueber das Verhältniss der verschiedenen Künste zu den verschiedenen Modificationen des Schönen.

I. Classification und Charakteristik der schönen Künste überhaupt.

§. 484.

Eine wissenschaftliche Classification der schönen Künste hat den Aesthetikern von jeher Schwierigkeiten gemacht. Suchte man sie nach dem äußeren Material zu ordnen, dessen sie sich zur Darstellung ihrer Ideen bedienen, so gerieth man in der Regel mit ihrer inneren und tieferen Bedeutung in Widerspruch; und umgekehrt, wenn man sie nach ihrem ideellen Wesen zu sondern suchte, sah man sich genöthigt, mehr als statthaft den äußeren Stoff unberücksichtigt zu lassen. Die älteren Aesthetiker haben größtentheils den ersten, die neueren dagegen den letzteren Weg eingeschlagen; noch aber kenne ich keine Eintheilung, die beide Eintheilungsgründe in sich zu vereinigen, beide Arten der Classification befriedigend in sich zu vermitteln gewußt hätte.

§. 485.

Auch die beiden werthvollsten Systeme der neueren Zeit, das Solger'sche und Hegel'sche, haben dieß nicht zu leisten vermocht. Solger hat ganz Recht, wenn er die alte Eintheilung in bildende, zeichnende, tonische und redende Künste der Einseitigkeit beschuldigt und ihr vorwirft, daß sie zu sehr am Aeußeren hafte; er selbst aber geht offenbar auf der anderen Seite zu weit, indem er — namentlich in Bezug auf die Poesie — das äußere Medium als solches fast gänzlich ignorirt. Er geht nämlich von dem wahren Gedanken aus, daß in der Kunst überhaupt das Bestreben liege, Idee und Wirklichkeit in sich zu vereinigen. Diese Vereinigung sei aber nicht völlig von ihr zu erreichen. Es prävalire in ihr bald die Idee, bald die Wirklichkeit, es gehe mithin die Kunst nach zwei Seiten auseinander und gestalte sich einerseits als Poesie, andererseits als Kunst im engeren Sinne. Er stellt hiemit die Poesie als universelle Kunst, als die sich selbst bestimmende und modificirende Idee sämmtlichen anderen Künsten als den realen und besonderen Modificationen der Poesie geradezu gegenüber und weist ausdrücklich die Ansicht zurück, daß die Sprache als ein besonderes Medium oder Organ der Kunst zu betrachten sei. Die Sprache sei vielmehr die Existenz und Thätigkeit der Poesie selbst, insofern der Ursprung der Sprache mit dem Ursprung des Denkens eins sei und Idee und Sprache gar nicht ohne einander existiren könnten. So viel Wahres einerseits in dieser Ansicht liegt, so ungenügend erscheint sie andererseits. Denken wir uns, ein Künstler habe irgend eine Idee, die er getrieben werde, uns äußerlich darzustellen. Greift er nach dem Pinsel oder nur nach dem Griffel und sucht

uns seine Vorstellung durch eine Zeichnung zu veranschaulichen, so werden wir ihn Maler nennen; setzt er sich an den Flügel und verdolmetscht uns seinen inneren Zustand durch Melodien und Harmonien, so nennen wir ihn Tonkünstler. Sucht er uns hingegen seine Ideen durch die Sprache mitzutheilen, so sind wir deßhalb noch nicht befugt, ihn für einen Dichter zu erklären. Es ist vielmehr hiebei ein doppelter Fall zu unterscheiden. Einmal ist es möglich, daß er sich der Sprache als eines bloßen Mittheilungsmittels bedient. In diesem Falle wird er den inneren Zustand, die in ihm lebende Idee nur ruhig beschreiben, er wird sie uns begriffsmäßig detailliren, ohne daß es ihm darauf ankommt, der Sprache selbst den Typus der Idee aufzudrücken. Begnügt er sich hiemit, so ist er noch kein Dichter, obschon er sich gerade, den besonderen Mitteln des Ausdrucks, den Farben, Formen, Melodien u. s. w. gegenüber, des wirklich allgemeinen Mittels, der Sprache, zur Entäußerung seiner Innerlichkeit bedient. — Ganz anders verhält es sich mit dem zweiten Fall. Es ist nämlich auch möglich, daß ihm die allgemeine Sprache für den Ausdruck seiner Ideen gar nicht genügt, daß er zwar an ihr die Fähigkeit entdeckt, als ein Mittheilungsmittel seines Inneren ihm zu dienen, aber das Bedürfniß fühlt, sie erst auf eine eigenthümliche Weise zu gestalten, wenn sie wirklich als ein Aeußeres seinem Inneren unmittelbar entsprechen, als ein lebendiger, die Idee gleichsam als Seele in sich tragender Körper erscheinen soll. Erst wenn er dies Bedürfniß fühlt und ihm zu genügen versteht, nennen wir ihn mit Recht einen Dichter, also nicht um der allgemeinen, sondern gerade um der ganz besonderen, von der allgemeinen, dem Typus der Idee gemäß, wesentlich abweichenden Sprache willen, die als solche ein ebenso besonderes Mittel der Darstellung ist, als die Zeichnung des Malers und die Melodie des Musikers. Es ist also klar, daß Solger das Rechte nicht getroffen hat, wenn er die Poesie als universelle Kunst den übrigen Künsten gegenüberstellt und eben in dieser Universalität ihre Besonderheit erkennen will. Allerdings liegt jeder Kunst die allgemeine poetische Thätigkeit zum Grunde; allein sobald sich diese zur Kunst der Sprache, die wir vorzugsweise Poesie nennen und welche Solger fälschlich mit der allgemeinen Poesie als identisch betrachtet, herausarbeitet, wird sie in eben dem Grade zu einer besonderen Kunst, wie die Malerei, die Musik u. s. w. Wäre dies nicht der Fall, so wäre ja jeder andere Künstler zugleich Dichter im vollen Sinne des Worts, namentlich wenn er uns etwa in Ermangelung speciellerer Mittheilung ein in ihm liegendes Gemälde oder Musikstück mit Worten zu beschreiben suchte. Der Dichter hätte also vor den übrigen Künstlern gar nichts voraus; seine ganze Eigenthümlichkeit bestände nur darin, daß er auf einem Punkte stehen bliebe, auf dem sich der Maler, der Tonkünstler u. s. w. noch nicht befriedigt fühlt.

§. 486.

Einen ganz anderen Weg schlägt Hegel ein. Er sagt: „Die Kunst hat keinen anderen Beruf, als das Wahre, wie es im Geiste ist, seiner Totalität nach mit der Objectivität und dem Sinnlichen versöhnt, vor die sinnliche

Anschauung zu bringen. Insofern dieß im Elemente der äußerlichen Realität der Kunstgebilde geschehen soll, so fällt hier die Totalität, welche das Absolute seiner Wahrheit nach ist, in ihre unterschiedenen Momente auseinander." Als diese verschiedenen Momente bezeichnet er nun: 1) das Absolute selbst als solches, in welchem sich Subject und Object, d. i. Geist und Erscheinung als völlig verschmolzen darstellen; 2) das Objective als solches, d. h. die Erscheinung, insofern sie sich als äußere Hülle, natürliche Umschließung des subjectiven Inneren zeigt, und 3) das Subjective als solches d. h. das menschliche Gemüth, insofern er sich als geistigen Inhalt des äußeren Objectes, als Element für das Dasein und die Erscheinung des Absoluten zu erkennen giebt. — Nach diesen drei verschiedenen Momenten scheiden sich ihm einerseits die verschiedenen Kunstformen, andererseits die verschiedenen Künste. Die drei verschiedenen Kunstformen sind die symbolische, die klassische und die romantische, von denen die erstere die objective Seite des Absoluten, die zweite das Absolute selbst, die dritte die subjective Seite des Absoluten zur Darstellung zu bringen sucht. Eben so sondern sich nun auch die einzelnen Künste in eine symbolische Kunst, in eine klassische Kunst und in drei romantische Künste. Die symbolische Kunst ist die Architektur; sie giebt uns vom Absoluten die objective Seite, d. h. die äußere Erscheinung, als den Geist bloß umschließend und in ihren Formen bloß als einen Reflex des Geistes sich darstellend. Die klassische Kunst dagegen ist Skulptur, sie zeigt uns Geist und Materie als völlig in Eins gebildet, als menschliche Gestalt, als vom Geist durchathmeten objectiven Organismus. Die romantischen Künste endlich sind die Malerei, die Musik und die Poesie, welche sämmtlich die subjective Seite des Absoluten, das Innere, zur Erscheinung bringen, nur daß sich die erste dabei der objectiven, die zweite der subjectiven und die dritte der absoluten Darstellungsweise bedient. — Es läßt sich nicht leugnen, daß auch in dieser Classification wieder viel Wahres liegt, und daß namentlich die geschichtliche Entwicklung der Kunst für sie zu sprechen scheint. Trotzdem hat die Eintheilung etwas schon dem unmittelbaren Gefühl Widerstrebendes. Es sagt nicht zu, daß die romantische Kunst nicht eben so, wie die symbolische und klassische, eine einzige ist, sondern zu drei besonderen Künsten auseinander geht, welche unter sich nach ihrer äußeren Erscheinung und zum Theil auch nach ihrer inneren Bedeutung verschiedenartiger sind, als jene beiden, die man sammt der Malerei sehr leicht unter dem Gattungsbegriff der plastischen oder bildenden Künste zusammenfaßt. Der wissenschaftliche Sinn verlangt hier durchaus eine gewisse symmetrische Gliederung, und so lange es an dieser fehlt, wird er die Nothwendigkeit des Systems nicht einzusehen vermögen. Dazu kommt, daß nach diesem System Künsten, wie der Orchestik und Schauspielkunst, die doch ziemlich allgemein als Künste anerkannt sind und ihrer Tendenz nach auf eine solche Anerkennung auch gerechte Ansprüche haben, kein Platz hat angewiesen werden können, und daß sie demzufolge mit einiger Willkühr gänzlich ausgeschlossen oder wenigstens als sehr untergeordnet und nur beiläufig behandelt sind.

§. 487.

Außer den eben besprochenen Classificationen der schönen Künste von Solger und Hegel, möge noch Einiges über die von Thiersch und Vischer aufgestellten gesagt werden. Thiersch nimmt im Ganzen sechs höhere Künste an und theilt dieselben in zwei Triaden, von denen die erste die mit dem Organismus des Menschen verkehrenden Künste, nämlich die Tonkunst, die Poesie und die Mimik, die andere dagegen die mit irdischen, vom menschlichen Organismus unabhängigen Stoffe verkehrenden Künste, nämlich die Architektur, Skulptur und Malerei, umfassen soll. Auch diese Eintheilung, obschon sich durch größere Symmetrie empfehlend und sich enger der natürlichen Anschauung anschließend, kann einem tieferen, wissenschaftlichen Bedürfniß noch nicht genügen. Zunächst leuchtet es ein, daß auch ihr Eintheilungsprincip ein einseitiges ist, sofern es sich allein auf den Unterschied der Darstellungsmittel gründet und die innerlichen Differenzen nur so weit berücksichtigt, als sie mit jenem äußerlichen Unterschiede zusammenfallen. Das rein Aeußerliche der Kunst aber, namentlich die bloß ausübende, ein im Geiste bereits fertiges Kunstwerk nur executirende Technik, hängt mit der eigentlichen Kunst nur so lose zusammen, daß in den meisten Künsten sogar eine Trennung der eigentlich- schaffenden Künstler und der bloß executirenden Techniker Statt gefunden hat, und es kann daher wohl nicht füglich zum alleinigen Eintheilungsgrunde für die Kunst überhaupt benutzt werden. Sodann stellt sich der zwischen den beiden Triaden aufgestellte Unterschied als nicht einmal überall zutreffend dar. Die Tonkunst als Instrumentalmusik verkehrt ja auch nur mit irdischen, anorganischen Stoffen. Freilich bedürfen dieselben, wenn sie zu künstlerischen Zwecken dienen sollen, erst der Belebung, und diese kann ihnen nur durch organische Kräfte gegeben werden. Aber ist dies in der Architektur, Skulptur und Malerei anders? Haben nicht auch in dieser die Steine und Farbenstoffe eine Beseelung und Belebung nöthig, welche sie nur von organischen Kräften erhalten können? Und nimmt nicht vielleicht innerhalb der Bildhauerkunst und Malerei die Technik noch entschiedener organische Kräfte in Anspruch als in der Instrumentalmusik, in welcher die ausübenden Organismen zuweilen fast zu Mechanismen herabsinken, ja in der That, wenn auch für die höhere Kunst nicht zureichend, durch Mechanismen ersetzt werden können? — Endlich dürfte an dem von Thiersch gegebenen System noch das auszusetzen sein, daß darin die Mimik als Kunst der Gebärde neben den beiden tonischen Künsten einen ziemlich fremdartigen Eindruck macht, und sich namentlich an die Poesie bei weitem nicht so eng und natürlich anschließt, wie in der andern Trias die Malerei an die Skulptur.

§. 488.

Vischer erkennt mit Klarheit das Bedürfniß an, bei der Eintheilung der Künste sowohl den Unterschied des äußeren Materials als die Modificationsfähigkeit der innern Anschauung zu berücksichtigen; in der Art und Weise aber, wie er diesem Bedürfniß zu genügen sucht, läßt er die beiden Prinzipien nicht zu ihrem vollen Rechte gelangen. Er sagt: „Der Grund

der inneren Nothwendigkeit einer Theilung der Kunst liegt zunächst in der sinnlichen Ausschließlichkeit des Materials. Jedes Material kann nur gewisse Erscheinungsseiten des Naturschönen und einen gewißen Inhalt der Idee in sich aufnehmen. Als das Organ des ganzen Schönen muß die Phantasie diese Schranke zu überwinden streben und daher je das beengendere Material mit dem vertauschen, in welchem das Leben der Erscheinung umfassender und tiefer zur Darstellung gebracht werden kann und dieses Suchen so lange fortsetzen, bis sie in einem gewissen Sinn alles Material abwirft und zugleich mit dem reinen Schein den vollen Schein zu geben vermag. Die überstiegenen Stufen sind aber darum nicht aufgehoben, denn die Beschränkung bedingt die Vollkommenheit und der Gewinn im Fortgang ist nach der andern Seite ein Verlust." — Schon hieraus erkennt man, daß Vischer zwar der Verschiedenheit des Materials eine Bedeutung für die Theilung der Kunst zugesteht, aber doch nur insofern, als es sich für die Phantasie mehr oder minder begränzend erweise. Noch weniger Wichtigkeit wird dem Material im Folgenden beigelegt. Denn hier zieht er aus dem eben Mitgetheilten geradezu die Folgerung, daß der Theilungsgrund nur innerhalb des Geistes, und zwar in den Formen der Phantasie gesucht werden könne. Solcher Formen der Phantasie nimmt er, indem er sich hiebei an Solgers Ansichten über das Verhältniß der Poesie zu den übrigen Künsten anschließt, zunächst nur zwei an, nämlich einerseits diejenige, in welcher sich die innere Sinnlichkeit der Phantasie an die wirkliche Erscheinung binde, andererseits diejenige, welche dieses Band abwerfe, um sich nur innerhalb ihrer selbst zu bewegen. Zwischen diese beiden stellt er dann aber noch eine dritte, diejenige nämlich, in welcher sich das Moment der Ablösung vom körperlichen Materiale als besondere Kunst fixire, indem dieses zur bloßen Bedingung eines zwar noch sinnlichen, aber geistig frei bewegten Erscheinungs-Elementes herabgesetzt sei. Hienach unterscheidet er nun drei Hauptformen der Phantasie und demgemäß auch drei Künste, nämlich:

1) die bildende Kunst oder die Kunst der ans Aeußere sich heftenden, bildenden, auf das Auge organisirten Phantasie;
2) die Tonkunst oder die Kunst der im Uebergang vom Aeußeren zum Innern begriffenen, empfindenden, auf das Gehör organisirten Phantasie;
3) die Dichtkunst oder die Kunst der ganz im Innern sich bewegenden, dichtenden, auf die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit gestellten Phantasie.

§. 489.

Der Fortschritt, den Vischer hiemit über Solger hinaus gemacht hat, ist unverkennbar: denn indem er anerkennt, daß die Tonkunst zur Dichtkunst eine nähere Stellung habe als die bildenden Künste, hebt er den von Solger gesetzten schroffen Dualismus zwischen einer rein-allgemeinen und mehreren rein-besonderen Künsten wieder auf und räumt dabei zugleich den Unterschieden des Materials einen mitbestimmenden Einfluß ein, wenn auch nur insofern, als das Material mit dem Geiste in näherer oder fernerer Ver-

wandtschaft steht. Trotzdem vermag diese Eintheilung nicht zu befriedigen: denn sie geht immer noch von der falschen Voraussetzung aus, daß das Charakteristische der Dichtkunst bloß auf dem Triebe der Phantasie, sich möglichst rein in sich selbst zu bewegen und von einem äußeren Material frei zu machen, beruhe, gerade als ob dem Dichter die Sprache nur ein unentbehrlicher Nothbehelf wäre, während sie ihm doch als Mittel zur Versinnlichung seiner Ideen ganz eben so viel werth ist als z. B. die Farbe dem Maler und der Ton dem Tonkünstler. Allerdings ist die Sprache dasjenige Material, durch welches wir am leichtesten zu einer innerlichen Geistesthätigkeit angeregt werden und welches am leichtesten rein-innerliche Anschauungen und Vorstellungen in uns hervorruft, und zwar dergestalt, daß wir das Wort selbst darüber vergessen und gar nicht mehr daran denken, daß uns in ihm eine wirkliche Erscheinung, ein sinnliches Bild oder Symbol der in uns lebendig gewordenen Anschauung an das Ohr geklungen ist. Dies hebt aber die Bedeutung der *sinnlichen* Sprachelemente für die Dichtkunst durchaus nicht auf, denn die Dichtkunst wählt sich die Sprache keineswegs darum zum Darstellungsmittel, weil sie ihre Ideen damit so wenig als möglich zu versinnlichen hofft, sondern umgekehrt, weil sie in ihr das vollkommenste Versinnlichungsmittel erkennt. Ueberhaupt will uns die Dichtkunst niemals bloß die innere Vorstellung, sondern mit derselben zugleich den lebendigen, sinnlichen Leib der Vorstellung geben, und als dieser Leib gilt ihr eben das Wort. Wer sich der Sprache bloß bedient, um so schnell und unmittelbar als möglich die in seinem Innern befindlichen Vorstellungen in das Innere eines Andern hinüberzuwerfen, der gebraucht dieselbe nur als Mittheilungs- und Verständigungsmittel und ist noch himmelweit entfernt ein Dichter zu sein, obschon er sie gerade von der Seite benutzt, die nach Solger und Vischer die charakteristische für die Poesie ist. Dem Dichter hingegen ist die Sprache *Darstellungs*mittel, sie hat also für ihn ganz dieselbe Bedeutung wie die übrigen Stoffe für die übrigen Künstler. Es genügt ihm nicht, sie nur als ein Transportmittel für seine Ideen zu benutzen, sondern er will seine Ideen ganz in sie hineinverarbeiten, in ihr zur concreten, lebendigen Erscheinung bringen. Er muß sie daher ebensogut wie der Bildhauer den Marmor, wie der Maler die Farben, für seinen Zweck umschaffen, gestalten, idealisiren Das Idealisiren der Sprache für die Zwecke der Poesie besteht aber nicht etwa in einem Vergeistigen und Sublimiren derselben, wie es doch sein müßte, wenn ihr wirklich die rein-innerliche Bewegung, die Losreißung vom sinnlichen Material die Haupsache wäre, sondern gerade umgekehrt in einem Versinnlichen und Verdichten derselben, wo möglich in solcher Gedrängtheit und Fülle, daß das Ohr in den ihm zuströmenden Lauten und Lautgebilden die Erscheinungen selbst oder wenigstens ihre echoartigen Klangbilder vor sich zu haben glaubt. Richard Wagner hat in dieser Beziehung ein wahres Wort gesprochen, wenn er sagt, die Poesie habe die Aufgabe, das verloren gegangene Wurzelbewußtsein wieder zu wecken. Denn in ihren Wurzeln *sind* thatsächlich die Worte gar nichts anderes als akustische Abdrücke, gleichsam daguerrotypische Imitationen der

Dinge und der zwischen ihnen bestehenden Beziehungen in Formen von Lauten und Lautgebilden, sie stehen also mit den Formen- und Farbenbildern, die wir mit dem Auge auffassen, ganz auf gleicher Stufe, nur daß sie sich nicht räumlich und simultan, sondern zeitlich und successiv darstellen. Freilich haben sie sich im Laufe der Zeit mehr oder weniger zu bloß symbolischen Zeichen oder conventionellen Formen abgeschliffen, aber doch nicht so sehr, daß der Dichter ihnen das ursprüngliche Leben nicht wieder einzuhauchen vermöchte. Damit ist natürlich nicht gemeint, als solle uns der Dichter den ursprünglichen Zusammenhang zwischen dem Laut und der durch ihn bezeichneten Erscheinung zum sprachwissenschaftlichen Bewußtsein bringen: denn das ist Sache des Etymologen; aber lebendig fühlen und empfinden lassen muß er uns ihn, wenn er uns wirklich als Dichter erscheinen soll: denn es giebt keine Poesie in Sprachform, die nicht Onomatopoesie wär. Mit dieser Hervorhebung der Bedeutung, welche die Materialität der Sprache für die Dichtkunst besitzt, wird ihr keineswegs ihre Fähigkeit, mit mehr Unmittelbarkeit als die übrigen Künste der Phantasie innerliche Anschauungen zuzuführen, geschmälert; im Gegentheil sie kommt damit erst recht zur Anerkennung: denn die Phantasie bemißt den Grad der Unmittelbarkeit nicht bloß nach der Stärke des geistigen; sondern auch nach der des sinnlichen Eindrucks. Dagegen umgekehrt annehmen, daß bloß die Immaterialität der Sprache für die Poesie Bedeutung habe und sie von den übrigen Künsten unterscheide, heißt die Poesie für eine Kunst erklären, die nicht weiß was die Kunst will. Denn ist es nicht eben so sehr Tendenz der Kunst, die Idee zu versinnlichen, als den Stoff zu idealisiren? Ist nicht sogar jenes ihr eigentlicher Zweck und dieses nur das Mittel, wodurch sie diesen Zweck erreicht? Eine Kunst also, die von Vornherein das Bestreben hätte, sich möglichst vom Stoff zu befreien, würde mit der Grundbedingung der Kunst in Widerspruch sein und gar nicht für eine Kunst gelten können. Uebrigens liegt auch ein solches Streben nach Losreißung vom Material gar nicht dem Entstehen der einzelnen Künste aus der Gesammtkunst historisch zum Grunde. Es läßt sich nicht nachweisen, daß die Kunst zuerst bildende Kunst gewesen, dann, vom Stoff sich losmachend, Tonkunst geworden und endlich, nachdem ihr die Losreißung völlig gelungen, zur Poesie gereift wäre. Es hat sich im Ganzen nicht so gemacht, und es macht sich auch im Einzelnen nicht so. Die Zersplitterung der Kunst in verschiedene Künste hat eben nur darin ihren Grund, daß sich innerhalb der Welt alles Allgemeine zu einem Besonderen gestaltet und daß sich die ganze Fülle der Schönheitsidee ebensowenig in einem einzigen Subject, wie in einem einzigen Object concentriren kann. Daneben besteht allerdings auch der Drang der Kunst, diese Zersplitterung wieder zu überwinden und die Totalität der Kunst wieder herzustellen; aber dieser Drang ist eben nicht der Grund für die Scheidung und Theilung der Künste, sondern für ihr gemeinschaftliches Zusammengehen, für ihr Bestreben, inmitten der Vereinzelung, sich mit einander zu verbinden, zu vergesellschaften und so einander gegenseitig zu ergänzen um eine Totalwirkung zu ermöglichen. Der Hauptsammelplatz für die verschie-

denen Künste ist unstreitig die Bühne; aber darum darf man nicht etwa die Schauspielkunst oder die dramatische Poesie als die Gesammtkunst ansehen: denn sie erscheinen hier eben auch nur als die mitwirkenden Elemente.

§. 490.

Der Versuch, die Eintheilung der Künste auf den Grad der Materialität und Immaterialität, der Aeußerlichkeit und Innerlichkeit, der Besondeheit und Allgemeinheit zu gründen, vermag also auch noch nicht zu genügen, und zwar um so weniger, als dabei Künste, die offenbar eine nahe Verwandtschaft zu einander haben, wie die Tonkunst und Poesie, auseinandergerissen, andere, wie die drei plastischen, zu eng zusammengedrängt, und wieder andere, nämlich sämmtliche mimische Künste, gar nicht berücksichtigt werden; es wird also der Versuch, die Gliederung der Künste aus anderen Principien abzuleiten, immer noch als kein unnützer und überflüssiger erscheinen.

Es kann die Frage aufgeworfen werden, ob denn auf eine wissenschaftliche Eintheilung der Künste überhaupt etwas ankomme, und vom rein praktischen Standpunkte ist man leicht geneigt, sie mit Nein zu beantworten. Ist doch die Kunst bisher ohne eine solche ausgekommen und wird auch ferner auskommen, also wozu sich mit etwas völlig Entbehrlichem abquälen. Hierin hat die Praxis in so weit Recht, als sie überhaupt der Theorie gegenüber Recht hat; aber sie irrt, wenn sie meint, daß eine richtige Erkenntniß nicht stets auch auf die Praxis von wesentlichem Einflusse ist. Wie heilsam hat z. B. die Untersuchung Lessing's*) über die Gränzen der Malerei und Poesie im „Laokoon" auch auf die Ausübung der Kunst gewirkt, und wie manche Mißgriffe in der Wahl des Stoffes, in der Art, den Stoff zu behandeln u. s. w. würden vermieden werden, wenn der Künstler von Vornherein eine völlig klare Einsicht darüber hätte, was die Grundidee einer jeden Kunst ist, in welchen Gränzen sie sich bewegt, welche Darstellungsmittel ihr zu Gebote stehen, wie sich diese Darstellungsmittel zu denen der anderen Künste, mit denen sie vielleicht wetteifern oder in Beziehung treten will, verhalten, welche Stoffe ihr näher, welche ihr ferner liegen und welche sie ganz zu vermeiden hat u. s. w. Die Beantwortung aller dieser Fragen hängt aber auf das Innigste mit der Frage über die aus dem Wesen der Kunst selbst entspringende Eintheilung oder organische Gliederung der Künste zusammen: denn erst in und mit einer nach allen Seiten hin befriedigenden Classification kann das eigenthümliche Wesen, der Umfang und Charakter der verschiedenen Künste sowie ihr Verhältniß zu einander klar erkannt werden; und so lange wir noch über die äußere Stellung und den allgemeinen Charakter einer Kunst im Dunkeln schweben, sind wir auch nicht im Stande, in ihr Inneres und in das unendliche Gebiet ihrer Besonderheiten einzudringen. Auch für die künstlerische Praxis also ist die Erledignng dieser

---

*) Ich mache in dieser Hinsicht auf einen sehr verdienstvollen Aufsatz Gustav Kühne's in der „Europa" (1853), der sich über Lessing und das von ihm im „Laokoon" behandelte Thema verbreitet, aufmerksam.

Frage nicht so unwichtig, als man zu glauben geneigt ist; für die Aesthetik aber, sowie für die wissenschaftliche Kunstkritik eine geradezu unerläßliche Bedingung.

§. 491.

Um den systematischen Zusammenhang sämmtlicher Künste und das Gränzgebiet jeder einzelnen sicher und scharf zu bestimmen, muß nothwendig vom Begriff der Kunst überhaupt ausgegangen werden. Nun ist aber die Tendenz der Kunst überhaupt keine andere als die Production des Schönen um seiner selbst willen aus einem selbstbewußten Geiste heraus, und jede Thätigkeit also, welche diese Tendenz verfolgt, muß als eine künstlerische Thätigkeit betrachtet werden. Da nun das Schöne die Erscheinung des Göttlichen oder Absoluten ist, so besteht das Bestreben des Künstlers überhaupt darin, das Göttliche, das in ihm zunächst als Bewußtsein, als Idee liegt, als Erscheinung hervortreten zu lassen. Dieses kann er, da er nicht Schöpfer im vollen Sinne des Worts ist, nur dadurch bewerkstelligen, daß er die vorhandenen Erscheinungen, wie sie unmittelbar aus der Hand der Natur hervorgegangen sind, nach der ihm inwohnenden Idee gestaltet. Ihm eigenthümlich ist also nur die Idee und die ideale Gestaltung der Erscheinungen; dagegen die Erscheinungen selbst oder den Stoff, in den er seine Ideen hineinarbeitet, muß er von der Natur entlehnen: er hat sonst kein Medium, sein Inneres irgendwie zu einem Aeußeren umzuschaffen.

Die Kunst bedarf also zu ihren Productionen eines Doppelten:

1) der den äußeren Stoff gestaltenden Schönheitsidee; und

2) des von der Schönheitsidee umzugestaltenden Stoffes.

Da nun sowohl die Schönheitsidee, wie auch der Stoff als solcher verschiedene Modificationen und Manifestationen annehmen kann: so muß natürlich auch die Kunst nach verschiedenen Seiten auseinandergehen können; ja sie kann nur auf diese Weise aus dem starren, abstracten Begriffe ins lebendige, concrete Dasein übertreten, und in der Wirklichkeit muß sich daher die allgemeine Kunst nothwendig zu mehreren einzelnen und besonderen Künsten entfalten. Der eine Künstler greift, um seine Idee zu verkörpern, nach diesen, der andere nach jenen Manifestationen des Stoffes, der eine läßt an den Erscheinungen mehr den Stoff an sich gelten, der andere hält sich mehr an den idealen Inhalt des Stoffes, der eine faßt die Schönheitsidee selbst allgemeiner, der andere bestimmter, und so bilden sich eine Masse von Modificationen der Kunst, die theils in der specifischen Verschiedenheit der Erscheinungen, theils in dem bestimmteren oder unbestimmteren Heraustreten der Idee ihren Grund haben. Die Zahl der Modificationen ist unendlich, aber sie lassen sich ihren hervorstechenden Eigenthümlichkeiten nach sehr leicht auf eine bestimmte, übersichtliche Anzahl reduciren.

§. 492.

Den einleuchtendsten Eintheilungsgrund giebt die Verschiedenheit der Erscheinungen oder stofflichen Manifestationen. Diese Verschieden-

heit gründet sich einzig und allein auf den Dualismus der Welt, in welcher als der Universalerscheinung alle einzelnen Erscheinungen wurzeln. Insofern nämlich die Welt nur Erscheinung der Gottheit, d. h. nicht die Gottheit an sich, sondern die Gottheit als Object des göttlichen Selbstbewußtseins ist, steht sie zur Gottheit in einem doppelten, dualistischen Verhältnisse. Einerseits stellt sie sich als von ihr verschieden, anderseits als mit ihr Eins dar. Als gewußte, gesetzte Gottheit ist sie etwas Anderes als die wissende, und setzende Gottheit, mithin verhält sie sich zu derselben als ein Aeußeres und Objectives. Nun aber ist das göttliche Bewußtsein, durch welches die Welt gesetzt wird, nothwendig ein Selbstbewußtsein, in welchem das Object mit dem Subject identisch ist; folglich ist sie, indem sie das Gewußte ist, zugleich das Wissende, und sobald sie sich als ein solches darstellt, müssen wir in ihr ein Inneres, Subjectives erkennen. Es könnte scheinen, als erhöbe sich die Welt zufolge dieser Einheit von Object und Subject wieder zur Gottheit überhaupt und es existire also gar kein Unterschied zwischen Gott und Welt; allein dem ist nicht so. In der Gottheit ist die Unterschiedslosigkeit von Subject und Object, Einheit und Unendlichkeit, Innerem und Aeußerem, Setzendem und Gesetztem eine völlig unmittelbare, in welcher Subject und Object auch nicht einmal formell einander gegenübergestellt werden. In der Welt dagegen wird jene Unterschiedslosigkeit erst aus der göttlichen Indifferenz vermittelt und selbst in dieser Vermittlung dauert wenigstens formell der Unterschied von Object und Subject noch fort. Die Einheit ist daher bloß eine Combination, eine Correspondenz und Congruenz des Inneren und Aeußeren, durch welche der kosmische Dualismus zwar beschwichtigt und ausgeglichen, aber nicht gänzlich aufgehoben wird.

Diesem allgemeinen Dualismus zufolge zerfallen nun alle einzelnen und besonderen Manifestationen der Welt in äußere und innere, die an sich zwar nicht verschieden sind, aber innerhalb der Welt verschieden aufgefaßt werden. Die äußeren Manifestationen sind solche, welche die Welt und sich selbst rein nur als Object, als gesetzt, als passiv darstellen. Die inneren dagegen diejenigen, welche zeigen, daß das Objective eigentlich ein Subjectives, das Gesetzte eigentlich ein Setzendes, das Passive eigentlich ein Actives sei. Die äußeren Erscheinungen stellen daher ihre Objectivität selbst als solche fest; die inneren dagegen heben dieselbe auf und lassen sie als Subjectivität erscheinen. Wie aber die Welt überhaupt den Gegensatz von Object und Subject zu vermitteln sucht und dahin strebt, zu zeigen, daß beide scheinbar geschiedene Elemente ursprünglich eins sind, so sucht sie auch in ihren einzelnen Erscheinungen den Dualismus auszugleichen und schafft deren solche, welche Aeußeres und Inneres in sich concret zusammenfassen. Diese Erscheinungen bilden zu den rein-äußerlichen und rein-innerlichen Erscheinungen eine dritte vermittelnde Classe, die wir die Classe der innerlich-äußerlichen Erscheinungen oder der lebendigen Organismen nennen können. Vgl. §. 64.

§. 493.

Von diesen drei Classen stehen sich die beiden ersten, obschon die Elemente der Vermittlung in sich tragend, direct gegenüber. Die äußeren zeigen sich als ein Aeußerliches nicht bloß dem Inneren gegenüber, sondern auch untereinander selbst. Sie haben daher ihr Dasein außer- und nebeneinander und bedürfen dazu der Form des Raumes. Die inneren dagegen stellen sich nicht nur im Gegensatz zum Aeußeren, sondern auch unter sich selbst rein innerlich dar; sie existiren daher ineinander und bedürfen folglich des Raumes nicht. Die äußeren Erscheinungen präsentiren sich als das, was die Welt ihrer eigentlichen und ersten Idee nach ist, nämlich als Object, als gesetzt, mithin als etwas Positives und insofern bereits Seiendes. Die inneren dagegen wollen sich als das zeigen, was sie der Weltidee nach ursprünglich nicht sind, nämlich als ein Setzendes. Sie müssen sich daher erst aus dem Gesetzten zum Setzenden, aus dem Object zum Subject entwickeln, und zeigen sich in dieser Entwicklung nicht als bereits seiend, sondern als werdend. Dem Werdenden ist zu seinem Werden die Form der Zeit nöthig, dagegen das Seiende bedarf als solches derselben nicht. Wir können daher die äußeren Erscheinungen der Form ihrer Erscheinung nach auch räumliche, die inneren aber zeitliche nennen.

§. 494.

Als im Raume seiend sind die äußeren Erscheinungen ihrem Wesen nach ruhige; als in der Zeit werdend die inneren Erscheinungen bewegte. Jene sind abgeschlossen und verharren in sich; diese sind in der Entfaltung begriffen und gehen aus sich heraus. — Trotz diesen directen Gegensätzen ist, wie oben angedeutet, das Aeußere nicht so äußerlich, daß es nicht auch eine innerliche Seite zeigte, und das Innere nicht so innerlich, daß es nicht auch sein äußeres Dasein hätte. Dies folgt nothwendig aus der ursprünglichen Einheit des Aeußeren und Inneren in Gott, und es ergiebt sich daraus die Möglichkeit, daß die äußeren und inneren Erscheinungen, die Objecte und Subjecte, mit einander in Wechselbeziehung treten können und daß wir überhaupt im Stande sind, die äußeren Erscheinungen in unser Bewußtsein aufzunehmen und die inneren Erscheinungen zugleich als ein Aeußerliches zu empfinden. In dieser Wechselbeziehung zeigen sich die Erscheinungen beider Art als sinnlich. Die Sinnlichkeit ist daher das, worin alle Erscheinungen übereinstimmen. Nur steht sie zu der einen Classe der Erscheinungen in einem ganz anderen Verhältnisse als zur anderen. Die äußeren Erscheinungen werden durch die Sinnlichkeit in so weit verinnerlicht, daß sie durch unsere Sinne hindurch in unser Inneres gelangen können; dagegen die inneren Erscheinungen werden durch ihre Sinnlichkeit so veräußerlicht, daß sie auch unser Aeußeres zu afficiren vermögen. So erhalten die objectiven Erscheinungen zugleich ein subjectives, und die subjectiven ein objectives Dasein. Die Sinnlichkeit sowohl der einen wie der anderen Erscheinungen ist verschiedener Art, jenachdem sie sich durch ein mehr oder minder vollkommenes kosmisches Medium fortpflanzen. Für

die äußeren Erscheinungen ist das vollkommenste Medium das Licht, für die inneren die Luft: denn das Licht ist selbst die Innerlichkeit, die Concentration des Räumlichen, die Luft dagegen das Räumliche, die Expansion des Inneren. Durch das Medium des Lichtes, dem unser Gesichtssinn entspricht, wird die Sinnlichkeit der äußeren Erscheinungen zur Sichtbarkeit; durch das Medium der Luft, dem unser Gehör entspricht, die der inneren Erscheinungen zur Hörbarkeit. In diesen sinnlichen Eigenschaften vereinigen die Erscheinungen zugleich alle ihre sonstigen charakteristischen Qualitäten, namentlich die äußern, insofern sie optische sind, ihre Räumlichkeit, Abgeschlossenheit und Ruhe, und die inneren, insofern sie akustische sind, ihre Zeitlichkeit, Entwicklung und Bewegung.

So viel zur Charakteristik der beiden ersten Classen. Das Eigenthümliche der dritten Classe muß nun natürlich darin bestehen, daß sich in ihren Erscheinungen die charakteristischen Eigenschaften der äußeren und inneren Erscheinungen als verschmolzen zeigen. Sie müssen daher zugleich ein räumliches Dasein und eine zeitliche Entwickelung haben, sie müssen sich zugleich als ruhig und bewegt darstellen können und müssen ebensowohl optisch wie akustisch zu wirken im Stande sein. Wenn uns die äußeren Erscheinungen vorzugsweise als bewegungslose Körper, die inneren dagegen als körperlose Bewegungen erscheinen, so zeigen sich dagegen die innerlich-äußerlichen Erscheinungen als bewegte Körper oder Körper-Bewegungen. Je inniger in einer solchen Erscheinung die Verschmelzung des Materiellen und Spirituellen, des Physischen und Psychischen ist, um so klarer deutet sie die ursprüngliche Einheit der Welt mit Gott an und um so mehr erfüllt sie daher ihren Begriff. Die innigste Verschmelzung findet, so weit unsere Kenntniß reicht, in der Erscheinung des Menschen Statt, und diese gilt uns daher als die Akme der einzelnen weltlichen Erscheinungen überhaupt.

§. 495.

Diese einfache und natürliche, sich unmittelbar aus dem Begriff der Welt ergebende Sonderung der weltlichen Erscheinungen liegt nun als erstes und nächstes Prinzip auch der Sonderung der Künste zum Grund. Indem die Künstler genöthigt sind, sich der von der Natur ihnen dargebotenen Erscheinungen zur Versinnlichung ihrer Ideen zu bedienen, wird der Eine von dieser, der Andere von jener Classe Gebrauch machen, jenachdem ihm die eine oder die andere Classe für die Realisation seiner Schönheitsidee passender und angemessener scheint. So muß also die Kunst zunächst zu zwei Künsten auseinandergehen und diese zwei müssen sich in einer dritten wieder zu vereinigen suchen. Die erste dieser Künste, weil sie uns äußere, räumliche, in sich verharrende und optisch sich darstellende Erscheinungen oder mit einem Worte: Bilder vorführt, bezeichnen wir als die bildende Kunst; die zweite, weil sie uns ihre Ideen in inneren, zeitlichen, aus sich herausgehenden und akustisch sich mittheilenden Erscheinungen d. h. in Tönen darstellt, belegen wir mit dem Namen tonische Kunst, und endlich die dritte, weil sie ihre Ideen durch innerlich-äußerliche, räumlich-zeitliche, optisch-akustische Erscheinungen, d. i.

durch Körperbewegungen oder Geberden versinnlicht, nennen wir die mimische Kunst.

Diese drei Künste umfassen wieder die gesammte Kunst, und wenn die specifische Verschiedenheit des Materials das Einzige wär, wodurch die allgemeine künstlerische Thätigkeit modificirt würde, so wäre hiemit die Classification der Künste erschöpft. Dem ist aber nicht so. Auch die der Kunst zum Grunde liegende Idee, sobald sie sich im Stoff realisiren will, muß aus ihrer Allgemeinheit heraus und zu mehr oder minder verschiedenen Modificationen auseinandergehen, und diese Verschiedenartigkeit der Idee muß wieder auf die Gestaltung und Idealisirung des Stoffes den bedeutendsten Einfluß ausüben. Wir haben daher zu der materialen auch noch die ideale Gliederung der Kunst zu bestimmen.

§. 496.

Die allgemeine Idee, die allen künstlerischen Productionen zum Motive dient, ist, wie schon oben bemerkt, die Idee des Schönen oder des Göttlich-Erscheinenden. Diese Idee ist am allgemeinsten und unbeschränktesten enthalten in der Allerscheinung oder der Welt. Jeder Künstler hat also das Bestreben, in seinem Kunstwerke ein Bild der Welt d. h. eine in sich abgeschlossene, die unenendliche Mannigfaltigkeit und Einheit Gottes in sich abspiegelnde Erscheinung zu liefern. Die sämmtlichen Künstlern und Künsten gemeinsame Idee ist also die Kosmosidee; die Kunst will eine zweite Weltschöpfung aus dem Geiste des Menschen heraus sein.

Nun aber stellt sich die Welt zufolge des in ihr herrschenden Dualismus von Natur und Geist und zufolge des Strebens, diesen Dualismus einerseits zu setzen, andererseits zu überwinden, nicht durchweg in einer und derselben Form dar, sie erscheint vielmehr in einer ewigen Entwicklung begriffen, und in dieser Entwicklung lassen sich, jenachdem das Dualistische oder einheitliche Element in ihr überwiegt oder beide Elemente in harmonischem Gleichgewichte erscheinen, drei Entwicklungsstufen unterscheiden, nämlich:

1) die Makrokosmosbildung d. h. die einseitige Entwickelung von Natur und Geist, oder die elementarische Ausbildung des weltlichen Dualismus;
2) die Mikrokosmosbildung d. h. die doppelseitige (gemeinsame) Entwicklung von Natur und Geist oder die individualisirende, mithin concentrirende Ausbildung des weltlichen Einheitsstrebens;
3) die Entfaltung des Mikrokosmos zum Makrokosmos d. h. die allseitige Entwicklung von Natur und Geist oder die generalisirende und universalisirende Ausgleichung des dualistischen und einheitlichen Strebens.

§. 497.

Die Makrokosmosbildung beginnt mit der Entzweiung des einen ungeschiedenen Seins in Geist und Natur, schreitet sodann durch immer

fortgesetzte Scheidung zur Bildung der Weltelemente und Weltkörper, und endlich durch geordnete Zusammenstellung, d. h. durch gesetzmäßige Vertheilung derselben in Raum und Zeit, zur Bildung des Weltsystemes fort.

Die Mikrokosmosbildung beginnt mit der Erkenntniß der bloß räumlich-zeitlichen Zusammenstellung als einer ungenügenden Einheit und dem Verlangen, sich zu einem Wesen zu concentriren, in welchem Natur und Geist wirklich Eins sind. Sie befriedigt dieses Verlangen zunächst in der Mineralienbildung, sodann vollkommener in der Pflanzenbildung, und endlich am vollkommensten in der Animalienbildung, deren Schluß und Vollendung die Bildung des Menschen ist, der als gleichmäßige Concentration von Natur und Geist zugleich zum freien selbstständigen Herrn beider bestimmt ist.

Die Entfaltung des Mikrokosmos zum Makrokosmos, d. i. die Menschengeschichte, die wir gewöhnlich die Weltgeschichte zu nennen pflegen, beginnt mit der Erkenntniß, daß die Bestimmung des Menschen durch den einzelnen Menschen nicht erreicht werden kann. Es breitet sich daher der Mensch einerseits auf vorherrschend natürlichem Wege durch Paarung und und unendliche Fortpflanzung zum Menschengeschlecht aus, andererseits entfaltet er aus sich auf vorherrschend geistige Weise durch Wissenschaft, Kunst und sittliche Thätigkeit die ganze in ihm concentrirte Welt; beiden Bestrebungen aber schwebt als höchstes Ziel vor, die Welt endlich ganz in der Einheit und Vollkommenheit aus sich hervorgehen zu lassen, wie sie als in Gott existirend gedacht werden muß. Aufhebung der Welt in Gott ist also das, was sich als der letzte Zweck dieser dritten und höchsten Entwicklungsstufe darstellt.

Sehen wir hieraus, wie sich die Welt selbst diesen Entwickelungsstufen gemäß in drei verschiedenen Formen, nämlich als Makrokosmos, Mikrokosmos und Geschichte manifestirt, so werden wir von Vornherein schließen dürfen, daß sich auch die dem Künstler überhaupt vorschwebende Kosmosidee diesen drei Formen gemäß verschieden gestalten werde. Und in der That ist es so. Der Kosmos in seiner alle drei Formen umfassenden Totalität ist dem einzelnen Künstler etwas zu Allgemeines und Großes, als daß er es in einem einzelnen Kunstwerke zu bewältigen vermöchte; er wählt sich daher in rein instinctiver Weise nur eine dieser Formen zum Ideal, und seine Kunst gestaltet sich daher, je nachdem er die erste, zweite oder dritte wählt, zu einer makrokosmischen, mikrokosmischen oder historischen Kunst.

§. 498.

Welche dieser drei Formen er aber auch zum Ideal wählen möge: es schwebt ihm jede derselben in ihrer höchsten und vollendetsten Ausbildung als das von ihm zu Erreichende vor, es gilt ihm daher als Aufgabe, den Makrokosmos vorzugsweise als wohlgeordnetes, in Raum und Zeit wohl vertheiltes Weltsystem, den Mikrokosmos hingegen hauptsächlich als das

Natur und Geist vollkommen harmonisch vereinigende Menschenwesen, und endlich die Geschichte besonders als Aufhebung des Menschen und der Welt in Gott darzustellen: denn da es ihm eigentlich auf Darstellung des Ganzen und Unbedingt-Vollkommenen ankommt, so kann ihm nur diejenige Form einer einzelnen Entwicklungsstufe als Vorbild genügen, welche sich selbst als die vollendetste Repräsentation des Ganzen und Vollkommenen nach einer der drei möglichen Kategorien kundgiebt. In dieser vollendetsten Ausbildung tritt ihm aber keine der drei Formen jemals vor die Sinne: denn er nimmt vom Weltsystem immer nur einen kleinen Theil seiner räumlichen und zeitlichen Unendlichkeit wahr; ferner sieht er auch vom Menschenwesen immer nur einzelne Exemplare und diese nur in einzelnen Momenten ihrer Entwicklung und endlich kommt ihm auch von der Totalität der Geschichte stets nur ein begränzter, noch unvollendeter Ausschnitt zur Anschauung. Wenn also trotzdem sein Streben darauf gerichtet ist, jede der drei Weltformen in vollendetster Ausbildung, d. h. im Lichte der Totalität darzustellen, so kann er dasselbe nur dadurch realisiren, daß er aus dem Einzelnen, welches er wirklich wahrnimmt, auf das Ganze schließt und sich dasjenige, was den Sinnen verborgen bleibt, aus seinem im Besondern das Allgemeine erkennenden Geiste ergänzt, also dadurch, daß er sich auf Grund der sinnlichen Wahrnehmung und kraft der darauf weiter bauenden Vernunft aus sich selbst ein Ideal dieser Weltformen construirt und diesem gemäß den von ihm zum Darstellungsmittel gewählten Stoff gestaltet.

Da nun die Stellung des Künstlers als Menschen zu jeder der drei Weltformen eine wesentlich verschiedene ist, so muß sich natürlich auch die Art und Weise, wie sich der makrokosmische, der mikrokosmische und der historische Künstler aus der an sich unvollkommenen, sinnlichen Wahrnehmung ein vollkommenes Ideal construirt, wesentlich von einander unterscheiden und hienach wird das Ideal selbst und namentlich der Inbegriff derjenigen Qualitäten in ihm, welche der Einzelerscheinung das Gepräge der Totalität geben sollen, für jeden der drei Künstler von wesentlich anderer Beschaffenheit sein.

§. 499.

Der makrokosmische Künstler — wir werden unten sehen, daß die Makrokosmik die Baukunst, Tonkunst und Tanzkunst umfaßt — steht als Mensch zum Makrokosmos im Verhältniß des Einzelnen zum Allgemeinen, aber eines solchen Einzelnen, das im Allgemeinen seine besondere, selbstständige Existenz hat, sich ihm gegenüber als Subject und mithin das Allgemeine selbst als Object fühlt, sich als das Setzende, Active, Bestimmende, das Allgemeine hingegen als das Gesetzte, Passive, Bestimmte betrachtet, in sich das Innere, das Selbst, das eigentliche Wesen, im Allgemeinen bloß das Aeußere, das Zubehör, die Umgebung sieht. Diese natürliche Stellung des Menschen zum Makrokosmos muß natürlich auch für den Künstler von Einfluß sein und bewirken, daß er auch sein Ideal, welches ihm ja der Makrokosmos ist, als ein bloß Allgemeines, Passives, Aeußeres, ihn Umgebendes, d. i. mit einem Worte als den ihn umschließenden Raum und Zeitraum

faßt. — Bei dieser Vorstellung kann aber der Künstler, wenn er im Makrokosmos sein Ideal sehen will, nicht stehen bleiben; denn so erscheint er ihm ja nicht als das Höhere und Höchste, sondern als das ihm Nebensächliche und insofern unter ihm Stehende. Es muß sich also jene Vorstellung für ihn in eine andere verwandeln, die zwar die vom Makrokosmos erkannten Eigenschaften als solche bestehen läßt, ihnen aber eine höhere Bedeutung für das Subject beilegt. Und auch diese entwickelt sich in natürlicher Weise aus dem natürlichen Verhältniß, in welchem der Mensch zum Makrokosmos steht. Obschon sich nämlich der Mensch ihm gegenüber als selbstständig und als das eigentliche Ich empfindet, so fühlt er doch zugleich, daß er ohne denselben nicht würde bestehen können, daß er in ihm den Grund und Boden seiner Existenz, die Grundbedingung seines Lebens besitzt, daß er mit ihm auf das Innigste zusammenhängt und zufolge dieses Zusammenhangs auch von ihm abhängt, daß er mithin für ihn kein bloß Aeußeres, kein bloß Passives, sondern ein ihn mit Durchdringendes, auf ihn Einwirkendes, ihn lebendig Durchströmendes ist, daß also in ihm ein ihm verwandter, gleichartiger Geist wohnen und lebendig sein muß, ja, daß dieser Geist ein weit größerer, mächtigerer Geist ist, als er selbst, daß dieser Geist es ist, welcher die ganze Außenwelt durchdringt, belebt und beherrscht und sie nach seinem Willen ordnet, bewegt und gestaltet, ja so allmächtig, unwiderstehlich und auch ihn selbst mitumfassend ist, daß er in ihm nur den höchsten, absoluten Geist, den Geist Gottes, erkennen kann.

Durch diese Vorstellung verwandelt sich also für den Menschen der Makrokosmos in ein Höheres, ja in ein das Höchste in sich Schließendes, und diese Vorstellung ist es, welche dem Künstler vorschwebt, wenn er sich das Universum zum Ideal erwählt, und die er ergreift, ohne daß er dabei die erste Vorstellung, in welcher er sich die Welt als Raum und Zeit dachte, aufgäbe. Denn auch in diesem höheren Sinne faßt er sie ja noch so. Sie ist ihm nicht die Gottheit selbst, sondern nur das die Gottheit Umschließende, in sich Tragende; der Unterschied von der ersten Auffassungsweise besteht also bloß darin, daß er sie nicht bloß als eine Umgebung für ihn, sondern als die Wohnung und den Wirkungskreis der allgegenwärtigen und ewigen Gottheit betrachtet. Er sieht daher auch jetzt noch ein Allgemeines, Aeußeres, Passives in ihr, aber ein solches, welches in jedem Punkte und Momente seines räumlich-zeitlichen Daseins von einem persönlichen, innerlichen, thätigen Geiste durchdrungen ist, einem Geiste, der seinem, dem menschlichen Geiste, verwandt und gleichartig, aber unendlich viel größer und erhabener, ein schlechthin vollkommner, den Gegensatz des Innern und Aeußern völlig ausgleichender ist und dieses dadurch offenbart, daß er dem Makrokosmos den Typus seiner selbst, der Außenwelt das Gepräge seines Innern aufdrückt. — Sobald nun der Künstler in diesem Sinne den Makrokosmos als Ideal erfaßt, muß er sich natürlich dasselbe auch demgemäß ausbilden und construiren. Dazu reicht aber die sinnliche Wahrnehmung nicht aus: denn diese zeigt ihm in der Welt auch Vieles, was er mit dem göttlichen Geiste nicht ohne Weiteres in Einklang zu bringen vermag. Gott vermag er sich

einmal nicht anders zu denken, als das Denkende in ihm selbst, mithin als eine der seinigen gleichartige Vernunft. Daher findet er nur Das am Universum göttlich, was ihm vernunftgemäß erscheint. Nun gilt ihm aber das Universum nur als Raum und Zeit, mithin vermag er auch nur in einem vernunftgemäß gestalteten Raum oder Zeitraum sein Ideal zu erblicken; vernunftgemäß gestaltet erscheint ihm aber ein Raum oder Zeitraum nur dann, wenn sich eine Einheit darin erkennen läßt, welche die verschiedenen Elemente, d. i. das Neben- und Nacheinander des Raumes und der Zeit beherrscht; diese Einheit vermag sich aber in Raum und Zeit nur als Gleichheit und zwar entweder als Gleichheit der Theile oder, bei Ungleichheit der Theile, als Gleichheit der Verhältnisse oder, bei Ungleichheit der Verhältnisse, als Gleichheit der räumlich-zeitlichen Beschaffenheit mit dem Inhalte des Raumes und der Zeit, d. h. entweder als Gleichmaaß (Symmetrie), oder als Proportionalität, oder als Inhaltsangemessenheit (Zweckmäßigkeit, Ausdruck, Charakter) darzustellen.

§. 500.

An mehr oder minder den Vernunftbegriffen entsprechenden Manifestationen dieser Eigenschaften findet er in dem sinnlich wahrnehmbaren Makrokosmos eine nicht geringe Anzahl vor. Das halbkugelförmige Himmelsgewölbe, der kreisrunde Horizont der Erdoberfläche, die Figuren vieler Sternbilder, die Gestalten und Gruppirungen von Felsen, Bäumen, Flüssen, Seen u. s. w., sowie die regelmäßige Bewegung der Himmelskörper, der gesetzmäßige Wechsel der Jahres- und Tageszeiten, die gleichmäßigen Formen des Wellenschlags und andere Erscheinungen der Art lassen ihn zuerst das Walten eines ordnenden, gesetzgebenden Geistes erkennen. Aber hiebei vermag der Künstler nicht stehen zu bleiben. Die Regelmäßigkeit, Verhältnißmäßigkeit und Zweckmäßigkeit, welche er mit den Sinnen wahrnimmt, ist stets nur eine vereinzelte, unvollkommen ausgebildete, mit Willkühr und Gesetzlosigkeit vermischte, er muß sich daher aus ihnen erst die reinen, strengen Typen, die mathematischen Formen abstrahiren und sich zu der Vorstellung erheben, daß nach diesen Formen die Totalität der Welt wirklich construirt ist. Er muß daher auch annehmen, daß alles Unregelmäßige und Zufällige, was in der Welt wahrgenommen wird, nur ein Product der Sinnentäuschung ist, muß sich daher, wenn er wirklich ein der Totalität des Makrokosmos entsprechendes Kunstwerk liefern will, nothwendig darüber erheben, oder darf es wenigstens nur in so weit in seine Schöpfungen aufnehmen, daß es sich selbst als ein in sich Unvollendetes, aber zugleich über sich Hinausdeutendes und zum Vollendeten Hindrängendes darstellt. Erst in dieser durch sein Vernunftgesetz ergänzten und rectificirten Form gilt dem makrokosmischen Künstler die große Außenwelt als Ideal, als ein würdiger Wohnsitz und Wirkungskreis für die Gottheit und für diejenigen geistigen Gewalten der Erde, welche in der Welt die Gottheit repräsentiren, also auch für den Menschen. Man kann daher die makrokosmische Kunst überhaupt als diejenige bestimmen, welche einen Raum oder Zeitraum dergestalt vernunftge-

mäß, d. h. nach den Gesetzen des Gleichmaßes, der Proportionalität und der Zweckmäßigkeit, zu ordnen, zu gliedern und zu gestalten sucht, daß sie als eine würdige, die Totalität des Makrokosmos zur Anschauung bringende Sphäre des unmittelbar oder mittelbar göttlichen Waltens erscheinen.

§. 501.

Der mikrokosmische Künstler — es wird sich unten zeigen, daß zur Mikrokosmik die Bildhauerkunst, die Kunst des Gesangs und die Pantomimik (Meloplastik) gehört — steht als Mensch zu seinem Ideal, dem Mikrokosmos, in einem weit näheren und unmittelbareren Verhältnisse als der makrokosmische zu dem seinigen: denn er fühlt ja sich selbst als Mikrokosmos, weiß sich also von Vornherein mit Dem, was ihm das Höchste gilt, im Einklange und hat daher nicht erst nöthig, sein Ich mit einem Andern, ein Inneres mit dem Aeußeren, den Geist mit der räumlich-zeitlichen Natur zu vermitteln. Der Uebergang vom Menschen zum Künstler ist also hier ein weit leichterer und natürlicherer als dort. Zwar darf er als Künstler nicht bei seiner eignen, vereinzelten Persönlichkeit stehen bleiben, er muß sich überhaupt von der einzelnen Erscheinung des Menschen zum Menschen überhaupt, gleichsam zum Urmenschen erheben und in diesem alle Qualitäten der Vollkommenheit, deren die Menschen überhaupt fähig sind, concentriren. Aber auch bei dieser Vorstellungsweise braucht er sich nicht von sich loszureißen: denn er vermag dem Urbilde keine Eigenschaften zu leihen, zu denen er nicht, wenn auch nicht die vollkommene Ausbildung, doch die Anlage und den Keim in sich fühlte. Denn als der Urquell und Inbegriff aller menschlichen Vollkommenheit gilt ihm das mit seinem Selbstbewußtsein identische Bewußtsein, daß der Mensch die höchste Vollendung und Akme der Mikrokosmosbildung, das vollkommenste Product der ihren eignen Dualismus zu überwinden strebenden, sich in sich selbst concentrirenden Welt oder Gotterscheinung, die unmittelbare Ineinsbildung von Geist und Natur, die innige Vereinigung des Subjectiven und Objectiven, des Activen und Passiven, des Individuellen und Allgemeinen, kurz aller der Gegensätze ist, auf denen der Dualismus der Welt beruht; an dieser Ineinsbildung nimmt aber schlechthin jeder Mensch in gewissem Grade Theil, und daher steht auch der einzelne, reale Mensch zu seinem Ideal in einem mehr oder minder verwandtschaftlichen Verhältnisse, so daß der Künstler nicht nöthig hat, sich sein Ideal in Form einzelner rationaler Qualitäten vom Einzelnen zu abstrahiren und alsdann wieder aus diesen abstrahirten Qualitäten zu einer Totalität zusammen zu setzen, sondern es von Anfang an als ein auch in seiner Totalität bald mehr, bald minder vollendet ihm zur Erscheinung Kommendes vor Augen hat und zugleich als ein ihm fertig an- und eingeborenes Urbild in seinem Innern trägt. Zwar verlieren dabei die Qualitäten der Symmetrie, Proportionalität und Inhaltsangemessenheit, durch welche der makrokosmische Künstler dem Raume und der Zeit das Gepräge der Vernunftgemäßheit und Totalität aufdrückt, für ihn nichts von ihrer Bedeutung: denn sofern das Menschenwesen nicht bloß ein Inneres,

sondern auch ein Aeußeres und mithin auch Räumliches und Zeitliches ist, kann es an diesem seine Uebereinstimmung mit dem Innern ebenfalls nur durch diese Eigenschaften an den Tag legen; aber während sich der makrokosmische Künstler sein Ideal aus denselben erst construiren und componiren muß, findet sie der mikrokosmische Künstler in seinem Ideal bereits organisch vereinigt; jenem sind sie einzelne Typen, abstracte Schemata, die seine Phantasie in unendlich mannigfaltiger Weise zu einem concreten Ganzen zusammenfügen kann; diesem sind sie ein von Vornherein gegebenes concretes Ganzes, an dem er nur die einzelnen Theile dem Innern gemäß zu modificiren und zu variiren vermag, hiebei aber eben so sehr die Rein- und Ganzerhaltung des Urbildes in seinen normalen Formen und Verhältnissen, wie die charakteristische Gestaltung und Belebung desselben im Auge haben muß. Die Aufgabe der mikrokosmischen Kunst läßt sich also im Allgemeinen dahin bestimmen, daß sie das Menschenwesen als Schluß der Mikrokosmosbildung und hiemit zugleich als Anfang der geschichtlichen Entwicklung hinzustellen, es also einerseits in seiner vollen Reinheit und Integrität, d. h. so wie es aus der Idee der schaffenden Gottheit hervorgegangen ist, andererseits als den Inbegriff einer unendlichen Entwicklungs- und Modificationsfähigkeit zur Anschauung zu bringen hat.

§. 502.

Wir haben nun noch die mikro-makrokosmische oder geschichtliche Kunst zu besprechen, welche, wie wir sehen werden, die Malerei, die Dichtkunst und die Schauspielkunst in sich begreift. Das Ideal dieser ist das aus dem Menschen sich entwickelnde, mit der Welt verkehrende, die Welt aus sich und nach sich gestaltende und sich selbst zur Welt ausbreitende Leben, sofern sich darin ein Wiederaufgehen des Menschen und der Welt in Gott erkennen läßt. Der Fortschritt von der mikrokosmischen Kunst zur geschichtlichen entspricht ganz dem Fortschritt der Weltentwicklung selbst, der seinen Anfang mit der Weltgeschichte nimmt. So wenig sich die Gottheit bei ihrer Selbstoffenbarung mit der Erschaffung des Menschen befriedigt fühlte, sondern sich aus ihm eine neue unendliche Welt entfalten ließ, die ihn erst seiner allumfassenden Natur, seinem kosmischen Wesen nach darstellt: so strebt auch der Künstler danach, eine neue Welt ins Dasein zu rufen, die sich aus dem Menschen heraus entwickelt: die Welt der Gedanken, Gefühle und Bestrebungen, sofern dieselben zu wahrnehmbaren Erscheinungen, zu Lebensäußerungen und Handlungen concresciren. Hiemit reißt sich der Künstler wieder vom schlechthin Einzelnen los, ohne doch zum schlechthin Allgemeinen zurückzukehren. Im Gegentheil, das Einzelne bleibt, aber es erscheint nicht bloß als das Allgemeine und Unendliche ideal und potenzial in sich enthaltend und aus sich herausblicken lassend, sondern vielmehr als wirklich und actuell aus sich herausgehend und sich mit seiner innern Fülle von Gegensätzen, obwohl sie zur individuellen Einheit vermittelt sind, auch äußerlich präsentirend. In dieser Auffassungsweise ist eine Wiederannäherung an die Weltanschauung des makrokosmischen Künstlers nicht zu verkennen: sie ist aber mit derselben

keineswegs identisch: denn während in jener der Mikrokosmos nur als das vom Makrokosmos Umschlossene, als das im Makrokosmos den Boden seiner Existenz Findende in Betracht kommt: erscheint er hier gerade umgekehrt als der Kern und Keim, aus dem sich ein neuer und zwar ganz eigenthümlicher und besonderer Makrokosmos, eine von jedem individuellen Standpunkte aus sich eigenthümlich gestaltende und entfaltende Welt entwickelt.

Aus dieser Annäherung an die rein-makrokosmische Weltanschauung folgt jedoch, daß in der historischen Kunst die Ineinsbildung von Geist und Natur, das Gleichgewicht des Idealen und Realen nicht mehr in dem Grade Statt finden kann, wie in der mikrokosmischen Kunst. Die aus dem Mikrokosmos sich entfaltende Welt, die Weltgeschichte, ist in ihrer Totalität ebenso wenig zu umfassen als die Welt in der Form des Makrokosmos. Der Künstler vermag also das, was eigentlich sein Ideal ist, weder ganz zu beobachten noch ganz zur Darstellung zu bringen, er vermag vielmehr von dem, was er zur Erscheinung bringen möchte, immer nur einen kleinen Ausschnitt zu geben. Da nun aber ein Ausschnitt als solcher dem Begriff eines künstlerischen Ideals widerspricht, so sieht er sich, ebenso wie der makrokosmische Künstler, in die Nothwendigkeit versetzt, dem Stück Menschen- oder Weltgeschichte, welches er gerade zur Darstellung bringen will, selbst das Gepräge der Totalität aufzudrücken, hiebei aber zeigt er abermals, daß er weder bloß makrokosmischer, noch bloß mikrokosmischer Künstler ist: denn er sucht seinem Werke nicht nur eine äußere, sondern auch eine innere Totalität zu geben. Die äußere sucht er in ähnlicher Weise wie der makrokosmische Künstler durch die Qualitäten der Symmetrie, Proportionalität und Inhaltsangemessenheit, d. i. durch eine nach diesen Eigenschaften geregelte Umgränzung, Eintheilung und Anordnung des zu seinem Werke erforderlichen Raumes oder Zeitraumes; die innere hingegen dadurch zu erreichen, daß er auch in einem einzelnen Bruchstück der Weltgeschichte die allgemeine Idee und Tendenz derselben, d. i. die Herstellung des Vollkommenen aus dem Unvollkommenen, die Zurückführung des Menschlichen und Weltlichen auf das Göttliche — sei es nach dem Typus des Rein-Schönen, des Komischen oder des Tragischen — zur Anschauung zu bringen sucht. Um aber in der Wahl der darzustellenden Acte nicht durch die Massenhaftigkeit und Schwerfälligkeit des Stoffes, noch auch durch die aus der Beschränktheit des Raumes und der Zeit erwachsenden Hindernisse allzusehr gehemmt zu werden, verzichtet der historische Künstler auf die eigentliche Materialität des Materials und begnügt sich mit der rein-sinnlichen Scheinhaftigkeit desselben, d. h. mit dem Effect, den das Material auf die Sinne macht. Er ist aber hiezu um so mehr berechtigt, als dasjenige, was er zur Darstellung bringen will, ja auch nicht das Material selbst, sondern nur die Thätigkeit desselben, der wesentliche Inhalt der von den Erscheinungen ausgehenden Effecte ist. Auch hierin also zeigt sich, daß ihm die Kosmosidee zur Idee der vom Stoff sich losreißenden, die Materie mehr und mehr zu überwinden suchenden Weltgeschichte geworden ist, ohne daß er damit die Aufgabe der Kunst, die Idee in Form einer Erscheinung hinzustellen und so das Ideale und Reale zu versöhnen, aus

dem Auge verloren hätte: denn von der Erscheinung geht mit dem Aufgeben des hinter der Erscheinung liegenden Materials nichts verloren, der sinnliche Effect der realen Dinge ist vielmehr gerade dasjenige, was allein eine Vereinigung des Realen mit dem Idealen möglich macht.

§. 503.

Dies sind die drei Modificationen, zu denen die Kunst, je nachdem sie die Idee des Schönen, die überhaupt Kosmosidee ist, als Weltall, Individuum oder Weltgeschichte faßt, nothwendig auseinander gehen muß. Da nun jede dieser drei Kunstformen, um ihre Idee zu realisiren, entweder ihr Material aus den rein-optischen oder aus den rein-akustischen oder aus den akustisch-optischen Erscheinungen schöpfen kann, und da sich hienach jede derselben wieder in drei der Idee nach correspondirende, im Material aber von einander abweichende Künste gliedern muß, so folgt, daß sich die Zahl der schönen Künste zusammen auf neun belaufen muß, deren allgemeiner Charakter und gegenseitiges Verhältniß sich am besten aus folgender Uebersicht erkennen läßt.

	Bildende Künste.	Tonische Künste.	Mimische Künste.
Makrokosmische Künste:	Architektur.	Instrumentalmusik.	Tanzkunst.
Mikrokosmische Künste:	Skulptur.	Gesang.	Pantomimik.
Geschichtliche Künste:	Malerei.	Poesie.	Schauspielkunst.

Es ist in dieser Gliederung Manches, was mit der geläufigen Vorstellungsweise nicht congruirt. Namentlich möchte es Anstoß erregen, daß der Gesang und die Instrumentalmusik als zwei besondere Künste aufgeführt sind, da sie doch nur zwei verschiedene Manifestationen einer und derselben Kunst zu sein scheinen. Allein ich hoffe darzuthun, daß sie unter sich ganz in demselben Grade verschieden sind, als die Architektur und Skulptur, die doch allgemein als zwei besondere Künste angenommen werden, und daß sie gerade wie diese, die eine den makrokosmischen, die andere den mikrokosmischen Standpunkt der Kunst bezeichnen. Um dieß einleuchtend zu machen, bedarf es einer noch specielleren Besprechung.

§. 504.

Soll sich unsere Classification rechtfertigen, so ist vor Allem nothwendig, daß darin nicht gegen die beiden sich durchkreuzenden Eintheilungsgründe verstoßen ist. In Bezug auf die stoffliche Eintheilung möchte dieß von Vornherein zugestanden werden. Es leuchtet ein, daß die Architektur, die Skulptur und Malerei sämmtlich optisch wirkende Künste sind, daß ihre Kunstwerke ihre Existenz im Raume haben, daß sie sich ihrer künstlerischen Bedeutung nach als ruhig und unbewegt darstellen, daß sie sich vorzugsweise als Stoffe oder Körper (im engeren Sinne des Worts) manifestiren. Nicht minder einleuchtend ist es, daß die Musik, der Gesang und die Poesie sämmtlich den akustisch wirkenden Künsten zugehören, daß sich ihre Kunstwerke in der Zeit entfalten, daß sie sich ihrem eigentlichen Wesen nach stets als bewegt und fortschreitend darstellen, und zwar sich als reine Bewegungen, gleichsam als flüchtige Seelen der Körper manifestiren. Ebenso

klar endlich ist, daß die Tanzkunst, die Pantomimik und die Schauspielkunst optisch-akustisch wirkende Künste sind, und daß sie sich zugleich im Raume und in der Zeit, einerseits als ruhig, d. h. in ihrer Condensation verharrend, andererseits als bewegt, d. h. ihren Platz und ihre Form verändernd, mithin als bewegte Körper oder Körperbewegungen darstellen. Wer etwa hiegegen einwenden wollte, daß dem Tanz die akustische Wirkung nicht wesentlich, nothwendig und innerlich, sondern nur zufällig und äußerlich sei, möge bedenken, daß sich der Tanz sogar auf natürlichem Wege nicht anders als nach der Musik entwickelt, und daß er ohne dieselbe eine durchaus unbefriedigtlassende Anschauung gewährt. Noch weniger darf ihn die Kunst ohne Musik eintreten lassen. Ein Ballet ohne Musik würde bei aller Anmuth der äußeren Bewegungen einen höchst ungenügenden Eindruck machen, es würde halbtodt und seelenlos erscheinen, die Bewegungen würden jeden inneren Motivs ermangeln. Was übrigens die Aeußerlichkeit der Musik betrifft, so hat die Kunst dahin zu streben, diese vergessen zu machen und den Glauben zu erwecken, daß sie von den Tanzenden selbst ausgeht. Es ist daher ganz sachgemäß, den Tänzern Tambourins, Castagnetten oder ähnliche Instrumente in die Hände zu geben, welche die innige Verbindung von Körperbewegung und reiner Tonbewegung auf das Bestimmteste ausdrücken.

§. 505.

Mehr Widerspruch möchte unsere Eintheilung von ihrer anderen Seite, d. h. insofern sie sich auf die verschiedenartige Gestaltung der Schönheitsidee gründet, erfahren; indeß hoffe ich auch diese Zweifel zu beseitigen. Zuerst ist also zu zeigen, daß die Architektur, die Musik und die Tanzkunst sämmtlich als makrokosmische Künste betrachtet werden müssen und daß sie, obschon zu verschiedenen Stoffen als Mitteln der Darstellung greifend, doch in der Fassung ihrer Ideen und in der Art und Weise, dem Stoffe den idealen Ausdruck zu geben, gleichartig verfahren.

Die Idee des Makrokosmos ist nach dem Obigen die Kosmos- oder Schönheitsidee in ihrer allgemeinsten Gestaltung. Die Schönheit ist die Gottheit als Erscheinung, und die Gottheit als Erscheinung ist die Welt. So aufgefaßt erscheint die Welt als ein entsprechendes Bild der Gottheit, als der zum äußeren Dasein gekommene Inbegriff der höchsten Vollkommenheit. Als solcher ist sie zugleich der Inbegriff alles Daseienden, alles Einzelnen und Besonderen, dessen unendliche Fülle durch sie zur Totalität zusammengefaßt wird. Diese Totalität ist aber als solche nicht wahrnehmbar, sondern macht sich nur dadurch bemerklich, daß die einzelnen Erscheinungen der Welt als in ihr wurzelnd, als in ihr lebend und webend, als durch sie bedingt erscheinen und daß sie dieselben trotz der Freiheit, die sie ihnen im Einzelnen zur eigenthümlichen Entwicklung einräumt, dennoch nöthigt, im Großen und Allgemeinen ihrem Willen als einem Alles dem Ganzen gemäß regulirenden, Raum und Zeit nach Maaß und Ordnung vertheilenden Gesetze zu gehorchen. Die Totalität der Welt zeigt sich also nicht selbst, sondern nur an der Gesetzmäßigkeit der einzelnen Erscheinungen; sie muß daher von die-

sen abstrahirt werden, ist mithin keine concrete, sondern eine abstracte, ist mithin auch keine unmittelbare, sondern nur eine durch den anschauenden, das Verschiedene mit einander vergleichenden und im Verschiedenen eine Gleichheit erkennenden Geist vermittelte Einheit, also nicht Einheit im strengen Sinne des Wortes, sondern nur Ausgleichung der Verschiedenheit und als solche theils strenges Gleichmaaß oder Symmetrie, theils Proportionalität, theils Zweckmäßigkeit, oder mit einem Worte: Harmonie. Dieses sind die Eigenschaften, durch welche sich die verschiedenen Erscheinungen der Welt zu einem Ganzen, zum Universum oder Kosmos zusammenfassen und vermöge welcher sich Raum und Zeit als eine die Gottheit in sich enthaltende Erscheinung darstellen. Schwebt also dem Künstler hauptsächlich diese allgemeinste und zu allernächst liegende Modification der Schönheitsidee vor, so muß er dieselbe auch auf dieselbe Art und Weise ausdrücken. Er wird in die Stoffe, die er sich selbst nicht schaffen kann, hineingreifen und sie, ohne ihre Verschiedenheit gänzlich aufheben zu wollen, so in Raum oder Zeit zusammenstellen, daß sie als einem allgemeinen Gesetz gehorchend erscheinen und dieß wird er erreichen, wenn er sie harmonisch, d. h. symmetrisch, verhältnißnißmäßig und zweckmäßig formt, ordnet und ein in sich zusammenhängendes Ganzes daraus herstellt.

§. 506.

Daß die Baukunst (die im weiteren Sinne auch die Gartenbaukunst als die künstlerische Gestaltung eines lebendigen Stücks Weltraum mit umfaßt, sich aber in ihr, wie unten näher entwickelt werden wird, der mimischen Makrokosmik nähert), auf diese Weise verfährt, bedarf kaum einer Erwähnung. Will der Architekt ein schönes Werk schaffen, so liegt ihm immer die Idee zum Grunde, einen in sich abgeschlossenen, durch Symmetrie und Proportionalität als Ganzes sich darstellenden, die Gottheit oder eine Repräsentation derselben in sich schließenden Raum herzustellen, und er sucht zufolge dieser Idee den vorhandenen rohen Stoff so zu formen und zu ordnen, daß er als ein sichtbares Aeußeres ein geistiges Inneres umschließt und als eine würdige Wohnung der Gottheit oder einer sie würdig vertretenden Erscheinung, z. B. der Kirche, der Staatsmacht, der Wissenschaft, der Kunst ꝛc. erscheint. Diese Idee — die eben keine andere als die Kosmosidee ist — kann sich wieder unendlich mannigfaltig gestalten. Der besondere praktische Zweck des Bauwerks, die Stellung desselben gegen seine Umgebung, das dem Künstler zu Gebote stehende Material, die nationale oder individuelle Anschauung des Künstlers, der herrschende Zeitgeschmack und viele andere Umstände können die Idee auf sehr verschiedene Weise modificiren; aber ihrer Allgemeinheit nach bleibt sie immer die Hauptidee, die als solche alle Nebenideen durchdringt und bedingt. An der natürlichen Welt hat der Architekt ein ihm sehr wenig gewährendes Vorbild. Er ist nicht im Stande, sie in ihrer Ganzheit zu überschauen; er sieht stets nur einzelne Theile und aus diesen muß er sich in seiner eigenen Phantasie das Ganze erst selbst schaffen und bilden. Natürliche Anschauungen werden ihn höchstens

dabei leiten. Die Felsen gestalten sich für ihn zu Wänden, die Bäume zu Säulen und Pfeilern, das Himmelsgewölbe zur Kuppel. Aus solchen einfachen Grundzügen construirt er das Innere seiner Gebäude, die kosmischen Gesetze der Harmonie deutlicher, als die Natur in ihren Bruchstücken es vermag, daran zur Anschauung bringend. Für die Außenansicht seiner Werke findet er in der Natur, außer dem ganz Allgemeinen, gar nichts Analoges und in dieser Beziehung tritt er daher noch freier und selbstständiger als Schöpfer auf.

§. 507.

Wie mit der Baukunst verhält es sich gerade auch mit der Musik, nur daß dieselbe nicht nach der schweren, condensen Materie, sondern nach den leichten flüchtigen Tönen greift, die gleichsam als das innere Lebensprincip aus der Materie hervortreten. Auch der Tonkünstler hält sich noch an die ganz allgemeine Idee des Kosmos und sucht dieselbe in seinen Werken zur Darstellung zu bringen. Sah der Baukünstler den Kosmos als raumausfüllend an, so betrachtet ihn der Tonkünstler als zeitausfüllend, d. h. als ein unendliches Leben aus sich entfaltend. Dieses Leben äußert sich am reinsten in den Tönen, die der unmittelbare Ausdruck jeder Bewegung sind. Es ist ihm also darum zu thun, aus den an sich todtscheinenden Stoffen ein kosmisches, d. h. in sich das Einheitsgesetz des weltlichen Lebens ausdrückendes Tonleben zu entfalten, und dieß Bestreben erreicht er gerade wie der Baukünstler dadurch, daß er die Erscheinungen der Töne nach den Gesetzen des Gleichmaaßes, der Harmonie und der Proportionalität formt und gestaltet, mit einander verbindet und so fortschreiten läßt, daß sie in sich ein zusammenhängendes Ganzes bilden. Auch der Tonkünstler findet seine Schönheitsidee in der Natur nur fragmentarisch verwirklicht und es fehlt ihm daher an einem eigentlichen Vorbilde. Nur die allgemeinen Eigenschaften kann er sich aus den einzelnen Erscheinungen abstrahiren und nur diese auf seine Werke übertragen. Er merkt, daß es an den einzelnen Tonerscheinungen das gesetzmäßige Zusammenklingen und Ineinanderübergehen, der tactmäßige Fortschritt u. s. w. ist, wodurch sie uns zwingen, unser Wesen in das allgemeine Tonleben aufgehen zu lassen, und uns in die mehr oder minder mit Bewußtsein verknüpfte Idee eines in sich harmonirenden Weltlebens zu versenken, und demzufolge läßt er die von ihm hervorgerufene Tonwelt sich harmonisch, melodisch und rhythmisch zu einem Ganzen gestalten, um uns in ihr noch bestimmter und deutlicher als die Natur es vermag, ein Bild der lebendigen Gotterscheinung zu geben. — So verfährt er also mit dem Architekten ganz auf die nämliche Weise. Beide Künstler gehen von der an sich übersinnlichen, transscendenten Idee des Makrokosmos aus, die in ihrer Allgemeinheit durch eine besondere Erscheinung als solche gar nicht ausgedrückt werden kann. Sie müssen daher wieder zu allgemeinen, abstracten Mitteln, d. h. nach den räumlichen und zeitlichen, mathematisch zu entwickelnden Verhältnissen greifen, wenn sich das Material ihrer Idee bequemen soll. Das Material selbst spielt daher bei diesen Künsten im Verhältniß zur Idee eine sehr untergeordnete Rolle. Es ist ganz in die Idee

des Raumes und der Zeit aufgelöst, und dient nur dazu, uns diese Ideen, die uns in ihrer Durchwebung das Weltall darstellen, sinnlich wahrnehmbar zu machen. Aber eben weil der Stoff in diesen Künsten im Gegensatz zur Idee eine so geringe Bedeutung hat und namentlich in quantitativer Beziehung hinter der Größe der Idee zurückbleiben muß: darf er als solcher und an und für sich selbst betrachtet nicht ebenfalls geringfügig sein. Denn wäre er das, so würde das Uebergewicht der Idee ein gar zu grelles sein, sie würde ihn völlig in sich verschlingen und damit zugleich sich selbst aufheben: weil eine künstlerische Idee erst in der entsprechenden Erscheinung zum wahren Dasein gelangt. Daher haben diese Künste mehr als alle übrigen eine gewisse Fülle und Massenhaftigkeit des Stoffes nöthig. Eben weil der Architekt ein ganzes Weltall aufbauen, der Tonkünstler uns ein Bild des gesammten kosmischen Lebens, gleichsam die Harmonie der kreisenden Sphären vorführen will: werden sie von der Großartigkeit dieser Idee getrieben, mit möglichst vollen Händen in den Stoff hineinzugreifen, nicht um durch die Massen an sich Aug' und Ohr zu befriedigen, sondern um zu zeigen, daß selbst diese gewaltigen Massen von der Einheit der Idee durchdrungen werden.

Diese Verwandtschaft der Baukunst und Musik ist auch schon von anderen Seiten gefühlt. Man hat wohl die Baukunst eine gefrorene, erstarrte Musik, die Musik dagegen eine aufgelöste, in Fluß gesetzte Baukunst genannt. Auch Solger stellt sie in die engste Wechselbeziehung. Nachdem er ihre Gegensätze entwickelt, die er, gleich uns, auf den Gegensatz des Aeußeren und Inneren, des Räumlichen und Zeitlichen zurückführt, sagt er: „Doch liegt die Musik mit der Baukunst, der sie entgegengesetzt ist, in demselben Gebiete, denn in beiden ist ein mannigfaltiges, von aller Einzelheit und organischen Vollendung entblößtes Dasein der Stoff der äußeren Erscheinung, der gleichwohl eben dadurch, daß er dem allgemeinen Gesetze des Erkennens vollkommen angemessen wird und in dasselbe aufgeht, die Einheit des Allgemeinen und Besonderen oder die Idee zum wirklichen gegenwärtigen Leben bringt." Es ist leicht einzusehen, daß er hierin mit etwas anderen Worten ganz das Nämliche als das Charakteristische der beiden Künste feststellt, welches wir als solches bezeichnet haben, obschon er von ganz anderen Principien ausgeht. Denn wenn es zunächst auch nur der Stoff dieser Künste ist, den er als ein mannigfaltiges, von aller Einzelheit und organischen Vollendung entblößtes, nur dem allgemeinen Gesetze des Erkennens angemessenes Dasein bestimmt, so muß er dasselbe doch auch von der diesen Künsten eigenthümlich zum Grunde liegenden Idee gelten lassen: weil doch am Ende Idee und Stoff nothwendig in Eins zusammenfließen müssen. Muß aber dieß angenommen werden, so stellt auch er das makrokosmische, elementarische Princip im Gegensatz zum mikrokosmischen, organischen oder individuellen Principe als das eigentliche Wesen dieser Künste fest. Von der Architektur sagt er dieß mit unzweideutigen Worten. „Die Architektur — heißt es in seinen ästhetischen Vorlesungen — drückt niemals den besonderen Zweck des Gebäudes allein aus, sondern den allgemeinen, den Gedanken zu verwirklichen, dessen höchste Einheit sie zugleich als Gesetz der räumlichen

Weltordnung anerkennt. Sie hat mithin die universelle Bedeutung des Weltgebäudes selbst." Wenn er aber von der Musik sagt, daß sie immer als das Allgemeine, obwohl in momentanem Zustande, empfunden werde, daß die einfache Form des Denkens — das ist aber der Satz der Identität, der Gleichheit — in ihr verwirklicht erscheine, und daß sie unser eigenes Bewußtsein in die Wahrnehmung des Ewigen auflöse: so ist damit etwas unserer Ansicht sehr Analoges ausgedrückt.

§. 508.

Daß alles dies, was wir bis jetzt bloß von der Architektur und Instrumentalmusik näher erörtert haben, auch auf die Tanzkunst oder Orchestik seine Anwendung leide, leuchtet, ohne bewiesen zu sein, ein. Stellt sich doch in dem Drehen und Kreisen der Tänzer um sich selbst und um einen idealen Mittelpunct herum, sowie in den mannigfaltigen Verschlingungen und Auflösungen ganz unmittelbar das Bild der Weltkörperbewegung nach ihrer Mannigfaltigkeit und Einheit dar, und ist doch der Tanz ganz unverkennbar ein Aufheben der individuellen und willkührlichen Bewegung in die allgemeine und gesetzmäßige, wie sich dieselbe in der Musik rein zeitlich darstellt.

§. 509.

Wir können nun zur näheren Beleuchtung der als mikrokosmisch bezeichneten Künste: der Skulptur, des Gesangs und der Pantomimik, übergehen. — Jedes Besondere in der Welt läßt eine doppelte Betrachtungsweise zu. Einerseits läßt es sich als ein bloßes Element des Allgemeinen ansehen und insofern geht es im Allgemeinen auf, andererseits läßt es sich als ein im Allgemeinen sich selbstständig Darstellendes auffassen, und insofern erscheint es selbst als ein Allgemeines. Da in jedem Besonderen beide Darstellungsarten nothwendig verbunden sein müssen, so folgt von selbst, daß nicht eine allein zur Vollkommenheit gelangen kann. In jedem elementarischen Partikelchen liegt daher eine gewisse Selbstständigkeit und mit jedem sich als selbstständig Präsentirenden ist zugleich eine gewisse elementarische Partikularität verknüpft. Es kann aber die eine oder die andere Darstellungsweise in einer Erscheinung so überwiegend sein, daß sie die anderen gänzlich vergessen macht, und in diesem Falle ist uns die Erscheinung ein vollendetes Bild des Universellen selbst und wir nennen sie im Gegensatz zum Kosmos Mikrokosmos. Dies Ueberwiegen der Selbstständigkeit hat unter den uns bekannten Erscheinungen seine höchste Stufe im Menschen erreicht, und er gilt uns daher allein als der vollendete Mikrokosmos. Im Thier, namentlich in dem edleren, dem Pferde, dem Löwen, dem Adler u. s. w. erkennen wir nur eine Annäherung.

§. 510.

Darstellung des Menschen als des die Welt und mit ihr die Gottheit in sich Concentrirenden wird also vorzugsweise die Tendenz der genannten Künste sein müssen, wenn sie sich dem ihnen angewiesenen Begriffe adäquat beweisen sollen. In Betreff der Skulptur wird dies

wieder von Vornherein zugestanden werden. Sie hält sich nicht mehr, wie die Architektur, an die allgemeine Gesetzmäßigkeit der Weltordnung, woraus das Walten und Dasein der Gottheit zu erkennen ist, sondern an den Fleisch gewordenen Gott, in dessen Bildung und Gestalt der Gegensatz von Gesetzmäßigkeit und Freiheit nicht mehr bloß äußerlich ausgeglichen und abgemessen, sondern innerlich verschmolzen und concret geworden ist. Die Gesetze der Symmetrie, Harmonie, Proportionalität u. s. w. existiren hier auch noch, aber nicht mehr in ihrer mathematischen Starrheit, sondern durchdrungen von der Befähigung zur höchsten Freiheit, die sich jedoch hier noch nicht in ihrer vollen Entfaltung und Entäußerung, sondern nur in ihrer freien Selbstgestaltung und Verinnerlichung, also mehr potentia als actu offenbart. Eben so ist es mit der unendlichen Mannigfaltigkeit. Auch diese ist noch vorhanden, aber manifestirt sich nicht in einer sich bloß äußerlich darstellenden Fülle und Ausdehnung, sondern in dem das an sich kleine Aeußere durchleuchtenden Innern, welches sich als ein das ganze Weltall Umfassendes darstellt. Wie sich dies Innere dem Aeußeren mittheilen, ja mit ihm Eins werden könne, ist ein Mysterium, wie überhaupt die Idee des Mikrokosmos, so nothwendig sie aus der Idee überhaupt folgt, stets etwas Geheimnißvolles behält. Die Natur hat trotzdem diese Idee realisirt, und die Kunst als Skulptur strebt danach, sie nach dem Vorbilde der Natur noch selbstbewußter und vollkommener zu realisiren. Hieraus sehen wir, daß die Skulptur zur Natur in einem weit näheren Verhältnisse steht, als die Architektur. Sie abstrahirt sich aus derselben nicht nur das allgemeine Gesetz und macht es auf selbstständige Weise anschaulich, sondern nimmt sich von ihr selbst ein concretes Vorbild, jedoch so, daß sie nicht dabei stehen bleibt, sondern von ihm aus wieder zum Allgemeinen, Generellen, Idealen emporsteigt und nun aus der Idee heraus die in der Natur gewonnene Anschauung umschafft und wiedergebärt. Darstellung der idealisirten, d. h. von allem Zufälligen und Willkührlichen geläuterten, zum Ausdruck des Rein-Menschlichen und damit zum Bild des Göttlichen erhobenen Menschengestalt ist daher Aufgabe der Skulptur, die sich natürlich wieder auf sehr mannigfaltige Weise lösen läßt.

§. 511.

Die nämliche Bewandtniß hat es mit dem Gesang. Der vulgären Ansicht nach scheint es zwar, als ob er der Instrumentalmusik weit näher stände, als die Bildhauerkunst der Baukunst, und daher nicht als ein analoger Fortschritt bezeichnet werden könnte. Machen doch der Sänger und der Instrumentalist so ziemlich dieselben Studien, gehen doch überhaupt die beiden Künste fast stets Hand in Hand und lassen sich höchst einfach unter dem Ausdruck „Vokal- und Instrumentalmusik“, gleichsam als zwei Zwillingsschwestern, zusammenfassen. Trotzdem, hoffe ich, wird sich unsere Ansicht legitimiren. Gleichwie die Skulptur die optische Welt, den sichtbaren Stoff in seiner Allgemeinheit fahren läßt und sich dafür zum möglichst vollendeten mikrokosmischen Abbilde der Welt, der Menschengestalt, wendet: eben so giebt

auch die Kunst des Gesangs die akustische Welt in ihrer Universalität auf und hält sich dafür an die Concentration derselben, wie sie in der menschlichen Stimme und Sprache enthalten ist. Wie die Skulptur von der Architektur die Gesetze der Symmetrie, Proportionalität u. s. w. mit in sich aufnimmt, so zeigen sich auch im Gesang wieder die formellen Gesetze der Melodie, der Harmonie u. s. w., aber nicht in ihrer Strenge und Realität, sondern frei und idealisch, gerade wie es auch in der Skulptur der Fall ist. Auch hier tritt statt der bloß äußerlichen Abmessung, eine innerliche, organische Verschmelzung ein, die Gesetzmäßigkeit läßt sich im Gesang nicht mehr wie bei der Instrumentalmusik mathematisch nachweisen, sie ist actu gar häufig aufgehoben, indeß sie potentia unangetastet fortdauert. Eben so ist es mit der unendlichen Mannigfaltigkeit, die sich darin offenbaren soll. Der Künstler legt die ganze innere Welt, die ganze Weltseele hinein, ohne daß er doch, wie der Instrumentalist, einer Masse von verschiedenen und vielfach verschlungenen Klängen und Tönen dazu bedürfte. Wie der Bildhauer nur einen einzigen Körper nöthig hat, so bedarf auch der Künstler des Gesangs nur einer einzigen Stimme, die er aber so zu formen und zu gliedern versteht, daß sich darin auf eben so geheimnißvolle Weise, wie in der menschlichen Gestalt, die Unendlichkeit und Fülle des Innern enthüllt und entfaltet. Auch er findet in der Natur an der sich natürlich entwickelnden Sprachmelodie, an dem natürlichen Hervorquellen des Gesangs aus der Menschenbrust ein concretes Vorbild; aber auch er begnügt sich dabei nicht, sondern geht darüber hinaus und sucht es aus seiner Idee heraus zu seiner Reinheit und innern Nothwendigkeit zurückzuführen. Wie also der Skulptur die Darstellung der idealisirten Menschengestalt als Tendenz inwohnt, so müssen wir als die Aufgabe der Gesangskunst die Offenbarmachung der idealisirten Menschenstimme bezeichnen, die uns eben so, wie die Menschengestalt ein Bild des sich sichtbar darstellenden Kosmos ist, als der Inbegriff des akustisch sich entwickelnden Weltalls und damit zugleich als der Inbegriff der akustischen Schönheit, als die tonische Concentration der Gotterscheinung gilt.

§. 512.

Man sieht hieraus, daß Gesang und Skulptur ganz eben so genau in ihrer Idee und in der Darstellung derselben congruiren, wie die Instrumentalmusik und die Architektur.*) Wenn aber Jemand trotzdem an der engen Verknüpfung des Gesangs mit der Instrumentalmusik noch Anstoß nehmen sollte, so möge er bedenken, daß dieselbe zwischen der Bildhauerkunst und Baukunst gerade in demselben Grade Statt findet. Es liegt in dem Wesen des Mikrokosmos, daß er nie ganz in sich abgeschlossen, durchaus in sich vollendet sein kann, sondern nothwendig von irgend einer Seite

*) So auch Carrière: „Wie die Skulptur die Gestalt des Menschen bildet, so läßt die Musik im Liede Weh und Wonne der Menschenbrust erklingen, und die Seele, welche jene als maßgebende, bildende Kraft der äußern Erscheinung in dieser für das Auge darstellt, läßt die Musik durch die Stimme im Gesang für das Ohr vernehmlich und so wieder der verwandten Seele verständlich werden."

noch mit dem Allgemeinen in Beziehung stehen, sich an dasselbe anlehnen, sich auf dasselbe stützen muß, weil er ja in diesem allein die Basis seiner Existenz hat. Daher kann weder ein Kunstwerk des Gesangs noch der Skulptur vollkommen in sich abgeschlossen sein und isolirt für sich dastehen. Die Statue bedarf eines Bodens, auf dem sie Fuß faßt, der Gesang der allgemeinen Bewegung, um sich auf ihren Wellen forttragen zu lassen. Nun widerstrebt es der Kunst, diesen Mangel grell hervortreten zu lassen. Dies würde aber geschehen, wenn sie die Statue auf den gewöhnlichen, natürlichen Boden setzte, wenn sie den Gesang von der zufällig stattfindenden und sich akustisch wahrnehmbar machenden Bewegung tragen ließ. Sie wendet sich daher an die verwandten Künste, welche das Allgemeine als solches darzustellen suchen. Sie läßt von der Architektur der Statue ein Untergestell bauen und für den Gesang erbittet sie sich als Trägerin die Instrumentalmusik. Wie also der Gesang auf dem Accompagnement des Instrumentes ruht, ebenso stützt sich die Statue auf das architektonische Piedestal. Es findet also auch in dieser Beziehung kein Unterschied statt. Daß natürlich auch eine umgekehrte Hülfleistung stattfinden kann, versteht sich von selbst. Die Architektur als Bild des gesammten Universums will natürlich auch den Menschen in sich mit darstellen und sie wird sich deßhalb an die Skulptur wenden. Ebenso hat die Instrumentalmusik natürlich das Bestreben, auch die menschliche Stimme in ihre Tonwelt mit aufzunehmen und sie entlehnt dieselbe von der Gesangskunst. In beiden Fällen werden aber die menschliche Gestalt wie die menschliche Stimme nicht als Mikrokosmen, sondern nur als Bestandtheile des Ganzen dargestellt. Sie erscheinen nur als dienend, im Allgemeinen aufgehend, so wie umgekehrt das architektonische Postament und das instrumentale Accompagnement als dem Besondern und Menschlichen untergeordnet erscheinen.

§. 513.

Wie mit der Skulptur und dem Gesange verhält es sich auch mit der Pantomimik oder der Kunst der Gesten. „Pantomimik" ist eigentlich für diese Kunststufe eine ungenügende Bezeichnung, weil darunter gewöhnlich diejenige Mimik verstanden wird, welche das Innere durch bloße Körperbewegungen ohne Worte auszudrücken sucht, während ich hier diejenige Form der mimischen Darstellung meine, welche sich in und mit dem Gesange eigentlich von selbst ergiebt und gleichsam als das Product der schönen Menschenstimme und der schönen Menschengestalt als derjenigen beiden Factoren, aus denen die schöne Körperbewegung des Menschen hervorgeht, zu betrachten ist. Ich habe mich mit jenem Ausdrucke begnügt, weil ich unter den üblichen keinen zu finden wußte, der dem Begriff ganz entsprochen hätte. Durch die Ausdrücke Pantomimik, Bioplastik, Gymnoplastik, Gymnastik, Gesticulation &c. wird das Wesen dieser Kunst nur von seiner sichtbaren, dagegen durch die Benennungen Rhapsodik, Melodrama, Oper &c. allzu vorherrschend von seiner bloß akustischen Seite bezeichnet, und außerdem hat jeder dieser Ausdrücke eine so begränzte specielle Bedeutung erhalten, daß er sich nicht

mehr für das Allgemeine gebrauchen läßt. Wenn es daher wünschenswerth ist, einen gemeinsamen Terminus für alle diese Kunstformen festzustellen, so dürfte sich der Ausdruck „Meloplastik“ als der passendste empfehlen. Denn hierin drückt sich das akustische und optische Element dieser Kunstform mit gleicher Deutlichkeit aus. Wie die Skulptur einerseits mit der Baukunst, andererseits mit der Malerei, und ebenso der Gesang einerseits mit der Instrumentalmusik, andererseits mit der Dichtkunst durch gegenseitige Unterstützungen, so wie durch Uebergangsstufen in engerem Zusammenhange steht, so hat auch die Meloplastik einerseits zur Tanzkunst, andererseits zur Schauspielkunst durch verschiedene Wechselwirkungen und Mittelstufen eine nähere Beziehung, so daß sich in der Wirklichkeit die Gränzen schwer ziehen lassen. Dennoch ist sie ihrem Begriff und Wesen nach von diesen beiden ihr nachbarlichen Künsten bestimmt unterschieden. Während der Tanz gleichsam ein körperlicher Abdruck der in der Instrumentalmusik ausgedrückten Weltseelenentfaltung ist, erscheint die Meloplastik als ein Abdruck der im Gesang ausgedrückten Entfaltung der Menscheuseele. Ihre Tendenz ist, uns die aus dem Innern entquellenden Bewegungen des menschlichen Körpers selbst und zwar als solche schön darzustellen. Beim Tanz erscheint die menschliche Bewegung nur als ein Symbol der kosmischen, hier aber zeigt sie sich für sich selbst und sucht in sich selbst ein Ganzes, ein Göttliches zu offenbaren. Wie aber der Tanz als Motiv der Musik bedarf, so sollte hier die Gesticulation, wie es in der Oper, der vollendetsten Form dieses Kunstgebiets, wirklich der Fall ist, stets mit dem Gesange verbunden sein. Der Gesang ist aber hier oft zum melodramatischen Vortrage herabgesunken oder er wird gar durch bloße Instrumentalmusik vertreten, nur daß dieselbe in diesem Falle einen ganz eigenthümlichen Charakter annimmt und sich wesentlich von derjenigen Musik, welche den Tanz motivirt, unterscheidet. Ohne solche Motive hat die Gesticulation etwas Todtes und macht keinen befriedigenden Eindruck. Es fehlt ihr die eine Seite ihres Wesens. — Von der Schauspielkunst unterscheidet sich die Meloplastik dadurch, daß das bewegende Motiv in ihr noch nicht das zu völliger Gedankenklarheit gelangte Wort, sondern nur die mit dem Wort verbundene, zum Ausdruck der Gefühlsstimmung dienende Modulation der Stimme ist und daß mithin die Körperbewegung mehr den Charakter der Innerlichkeit als den eines wirklich drastischen Aussichherausgehens trägt.

§. 514.

Es bleibt uns nun noch die dritte Classe der Künste zu besprechen übrig, welche die Malerei, die Poesie und die Schauspielkunst umfaßt. Wir haben diese Künste als die mikro-makrokosmischen bezeichnet, d. h. als diejenigen, welche die Schönheitsidee als eine aus dem Mikrokosmos sich entfaltende Welt darzustellen suchen. Die Universalität des Mikrokosmos war, wie wir gesehen haben, eine rein innerliche, potenziale, die nur geheimnißvoll durch das an sich beschränkte Aeußere hindurchleuchtete. Diese innerliche Universalität sucht nun aus sich herauszugehen und aus sich

ebenso eine unendliche Masse von besonderen Erscheinungen zu produciren, wie das Universum selbst. Diese Erscheinungen stellen sich nun nicht mehr als unmittelbar aus der Hand der Natur, sondern als aus dem schaffenden Menschengeist hervorgegangen dar, sie tragen den Stempel der individuellen Geburt und zeigen sich doch wieder als aus den Schranken der Individualität heraustretend und in das Allgemeine, jedoch mit Conservation ihres individuellen, besonderen Ursprungs, zurückkehrend. Dieß Uebergehen in das Allgemeine ist zunächst ein Rein-Innerliches, ein Denken, Wollen, Fühlen; aber es condensirt sich alsbald auch zu einem Aeußeren und wird zum Reden und Handeln. Als solches fällt es theils der optischen, theils der akustischen Wahrnehmung oder auch beiden zugleich anheim, und alle drei Classen der Künste können sich daher seiner zur Offenbarung der Schönheitsidee bedienen. Macht die optische Kunst davon Gebrauch, so wird sie Malerei; sucht sich die akustische Kunst darin zum Dasein zu entfalten, so wird sie Poesie; und endlich, wenn die mimische Kunst diesen Weg einschlägt, wird sie Schauspielkunst.

§. 515.

Da sich in dieser Darstellung die Schönheitsidee wieder weit umfassender und in sich mannigfaltiger darstellt als in der rein mikrokosmischen Darstellung: so muß die Unendlichkeit der Idee wieder mit der Endlichkeit des Stoffes, der dem Künstler zu Gebote steht, in Conflict treten. Um nun diesen Conflict zu vermitteln, läßt der Künstler, wie schon oben angedeutet ist, den realen Gehalt des Stoffes als solchen gänzlich fahren und hält sich allein an die oberflächliche, sublimirte Erscheinung des Stoffes, die ja auch eigentlich das ist, wodurch der Stoff mit uns in sinnlicher Beziehung steht. Der Maler giebt uns daher keinen wirklichen Körper mehr, sondern nur die Farben, in denen uns die Körper erscheinen. Indem er sich hierauf beschränkt, entzieht er unserer Wahrnehmung, genau genommen, nichts. Denn als optische Kunst strebt ja die Malerei nur danach, uns ihre Idee zur Anschauung zu bringen. Nun sehen wir aber überhaupt, auch wenn wir wirkliche Körper vor uns haben, von ihnen nichts weiter, als ihre gefärbten Oberflächen, und der Maler giebt uns daher vom Körper Alles, was wir überhaupt optisch wahrzunehmen im Stande sind, nur mit dem Unterschiede, daß er uns an einen bestimmten Standpunkt fesselt und uns nur die Betrachtung einer einzigen Seite gewährt. Auch dieß ist aber, genau genommen, kein wirklicher Mangel: denn diese eine Seite sucht er uns so vollendet vorzuführen, daß wir auch die anderen Seiten mitzusehen glauben oder dieselben wenigstens nicht vermissen. Weil nun der Maler bei Darstellung seiner Ideen vorzugsweise auf die Vermittlung durch die Sinne, namentlich durch das Auge, rechnet: so liegt es zugleich in seiner Tendenz, sich diese geneigt zu machen, und er wird daher die Erscheinungen seiner dargestellten Welt in ein möglichst ansprechendes und dem Auge gefälliges Colorit zu kleiden suchen. Ohne daß er die Absicht haben könnte, durch die Farben an sich zu reizen: denn die Farbe an sich ist etwas Elementarisches

und kann daher zur Darstellung seiner concreten mikrokosmischen Welt nicht genügen: sucht er doch durch die Reinheit und vortheilhafte Mischung der Farben, insofern sie Außenseiten und charakteristische Kennzeichen der Erscheinungen sind, die Wirkung seiner Gemälde zu erhöhen, und das Colorit muß ihm daher zur Idealisirung der von ihm uns vorgeführten Welt als nächstes und unmittelbar wirkendes Mittel dienen. Eigentliche Bedeutung erhalten die Farben aber erst durch die Art und Weise, wie sie sich gegenseitig einander begränzen, d. h. durch die Formen, innerhalb welcher sie sich zeigen. Dadurch erst werden sie zu Bildern wirklicher Erscheinungen; und in der Zusammenstellung und Verschlingung solcher Bilder zu einem Ganzen, d. h. zu einem eine mikrokosmische Welt in sich darstellenden Gesammtbilde besteht am Ende die Aufgabe der Malerei. — Es könnte scheinen, als enthalte hiebei die Bestimmung „mikrokosmische Welt" von doppelter Seite eine zu enge Begränzung des Begriffs der Malerei. Die Landschaftsmalerei z. B. liefere uns zwar eine Welt, aber nicht eine solche, die sich aus einem Mikrokosmos entfaltet habe, sondern die nur ein Bruchstück des Makrokosmos sei; die einzelne Figuren darstellende Malerei aber gebe uns zwar einen Mikrokosmus, aber nicht in seiner Entfaltung, sondern, wie bei den Werken der Skulptur, als etwas in sich selbst Verharrendes. Beide Einwürfe sind unrichtig. Was die Landschaftsmalerei betrifft, so sind ihre Werke nur dann als wirkliche Kunstwerke zu betrachten, wenn sich in der dargestellten Landschaft ein Ganzes zeigt. Als ein bloßes Bruchstück des Makrokosmos aber ermangelt sie der Totalität, und die Totalität muß daher auf einem anderen Wege in sie hineingebracht werden. Dieß geschieht, wenn sie als ein Reflex des menschlichen Geistes dargestellt, d. h. wenn ihr der Charakter mitgetheilt wird, daß sie so wie sie ist die Production oder Reproduction eines Mikrokosmus sein könne. Die Landschaft muß daher immer das Gepräge einer dem individuellen Geiste entquollenen Anschauung haben, und insofern entspricht sie ganz unserer Bestimmung. — Umgekehrt ist es mit denjenigen Gemälden, welche einzelne Figuren darstellen. Die bloße Darstellung des Mikrokosmos in seiner Allgemeinheit und Ruhe kann hier durchaus nicht genügen. Das sehen wir an den gewöhnlichen Porträts. Während ein Kopf in seiner ruhigen Objectivität als Büste einen völlig befriedigenden Eindruck macht, läßt er uns als Gemälde durchaus unbefriedigt und stellt sich als kalt und steif dar. Wir verlangen, daß die gemalte Figur, mag sie einzeln oder mit anderen verbunden sein, in irgend einer Entwicklung, irgend einer Entfaltung nach dem Allgemeinen hin begriffen erscheine; sie muß sich in irgend einem besonderen, aus ihr selbst hervorgegangenen Zustande zeigen und die Darstellung dieses Zustandes muß eigentlich die Idee des Kunstwerkes sein. Man könnte einwerfen, auch die Skulptur zeige ihre Statuen in irgend einem besonderen Zustande. Allein dieß thut sie nur, weil das Rein-Allgemeine als reine Negation und Abstraction gar nicht darstellbar ist. Aber sie wählt doch, sobald sie in ihren eigentlichen Gränzen bleibt, stets nur die allgemeinsten Zustände und die Darstellung der Figur als

solcher bleibt ihr immer die Hauptsache. Der vatikanische Apoll z. B. ist zwar in dem Zustande vorgeführt, wie er eben den Drachen Python erlegt hat, oder nach Andern, wie er die Eumeniden bedroht, und seine Allgemeinheit erhält dadurch eine bestimmtere Modification. Aber Apollon als fernhin-treffender Bogenschütz ist selbst wieder eine sehr allgemeine, mit seiner Persönlichkeit verschmolzene Vorstellung, und das Kunstwerk lenkt daher auch unsere Aufmerksamkeit gar nicht auf den Zustand als solchen hin, sondern einzig und allein auf die Gestalt und mikrokosmische Schönheit des Gottes. Manche Werke der Skulptur freilich gehen über diese Gränzen hinaus z. B. die Gruppe des Laokoon; allein diese bilden als Nischenbilder schon einen Uebergang von der Skulptur zur Malerei, der in den Darstellungen des Basreliefs noch bestimmter hervortritt. Die eigentliche Sculptur dagegen hält sich stets so nah als möglich an das Allgemeine und Bleibende, und umgekehrt muß es in der Malerei stets die besondere, momentane Situation sein, die den eigentlichen Anziehungspunkt des Gemäldes bildet. Die liegende Venus des Tizian ist durchaus keine allgemeine Venus mehr wie die mediceische; wir sehen in ihr nicht mehr die Schönheit des weiblichen Mikrokosmos überhaupt, sondern bewundern, wie schön sich ein solcher Mikrokosmos entfalten könne, dergestalt, daß er uns in einem Momente dieser Entfaltung wieder das Allgemeine repräsentirt. In keinem Gemälde ist dies Aufgehen des Individuellen ins Allgemeine, des Menschlichen in das Göttliche vollkommener erreicht als in der sixtinischen Madonna, weßhalb denn auch dieß Gemälde als das Höchste, was die Malerei geleistet hat, mit Recht allgemein anerkannt wird. Soll die Idee des Makrokosmos als aus dem Mikrokosmos sich entfaltend in seiner ganzen Fülle und Unumschränktheit erweckt werden, so muß der Mikrokosmos selbst wieder in seiner Göttlichkeit als Gottmensch und in seiner kosmischen Universalität als gesammte Menschheit, die Gottheit aber in ihrer anthropomorphischen Gestalt als Gott-Vater gezeigt werden, wie es in den Darstellungen des Weltgerichts zu geschehen pflegt.

§. 516.

Ganz auf dieselbe Weise wie die Malerei verfährt in ihrer Sphäre die Poesie. Auch sie muß, weil sie sich mit einer Idealisirung der menschlichen Stimme als des tonischen Mikrokosmos nicht begnügt, sondern sich dieselbe zum Makrokosmos will entfalten lassen, zu einer Sublimirung und möglichsten Entkörperung derselben ihre Zuflucht nehmen. Statt der schwellenden Singstimme nimmt sie daher nur die dünne Sprechstimme, löst gleichsam nur die äußerste Oberfläche vom Tonkörper ab, und wie sich die Malerei mit den Farben als dem eigentlich Sichtbaren begnügt, so begnügt sie sich mit den Lauten als dem eigentlich Hörbaren. Dem Gehör als solchem wird dadurch eigentlich nichts entzogen, sondern nur unserem Gefühl und unserer daraus hervorgehenden Vorstellung. Ob ein Laut gesungen oder gesprochen wird, ist, so lange es nur mit derselben Höhe und Tiefe geschieht, für die eigentliche Auffassung der zeitlichen Bewegung durchaus gleichgültig.

Wir hören immer nur den Laut A oder E, in der oder der Höhe und Tiefe hervorgebracht. Wohl aber wird unser Gefühl dadurch verschiedenartig afficirt und dieser Eindruck redundirt durch das allgemeine Sensorium hindurch zugleich auf unser Gehör. — Wie nun die Malerei darauf ausgeht, ihren Werken durch eine harmonische Zusammenstellung idealisirter, geklärter und wohlgemischter Farben eine höhere sinnliche Anmuth zu verleihen, so strebt auch die Poesie danach, das innere Leben, das sie uns in ihren Lauten zu entfalten sucht, durch eine consonirende Verknüpfung besonders reiner und wohlverschmolzener Laute auch äußerlich wohlgefällig erscheinen zu lassen; wie aber der Maler mit den Farben allein nichts anfangen kann, sondern dieselben durch Umgränzung zu bestimmten Bildern gestalten muß, so können auch dem Dichter die bloßen Laute nicht genügen, sondern er muß sie dadurch, daß er sie durch die an sich stummen Consonanten umgränzt und von einander scheidet, zu bestimmten und charakteristischen Gestalten ausprägen. Diese Lautgestalten, die Ton-Bilder der Gedanken, Gefühle, Bestrebungen, kurz aller aus dem Mikrokosmos sich entwickelnden Erscheinungen muß er, wie der Maler seine Farbenbilder, zu einem Ganzen zusammenzustellen und zu verschlingen wissen, und damit die makrokosmische Idee der Totalität und Universalität sich auch äußerlich darstelle, muß er, wie der Maler sein räumliches Bild in dem architektonischen, symmetrisch geformten Rahmen zusammenfaßt, das seinige nach dem musikalischen Gesetze des Rhythmus oder Numerus sich entfalten lassen.

§. 517.

Man sieht hieraus, wie auch innerhalb der mikrokosmischen Kunst die beiden Gegensätze auf das Genaueste correspondiren und sowohl in der Modification der Schönheitsidee als solcher, sowie auch in der durch sie bedingten Gestaltung des äußeren Materials durchaus übereinstimmen, nur daß in der Malerei sich Alles optisch und räumlich und demzufolge simultan, in der Poesie dagegen sich Alles akustisch und zeitlich und folglich successiv manifestirt. Man könnte daher die Malerei eine optische Poesie, und umgekehrt die Poesie eine akustische Malerei nennen. Alle Unterschiede, die zwischen diesen Künsten obwalten und über welche sich Lessing im Laokoon ausführlich verbreitet hat, beziehen sich bloß auf die Gegensätze von Raum und Zeit, Aeußerem und Innerem u. s. w., die wir unserem zuerst entwickelten Eintheilungsprincip zum Grunde gelegt haben. Aber auch diese streben sich auf dieser letzten und höchsten Stufe der Kunst mehr und mehr auszugleichen. Der Maler kann uns die Entfaltung des Mikrokosmos freilich nur so vorführen, wie sie sich in einem einzigen Momente darstellt; aber je strenger er eben diesen Moment festzuhalten und über sein ganzes Gemälde zu verbreiten weiß, um so leichter wird er zugleich auch die Idee der Weiterentwicklung erwecken und so an die Vorstellung des Nebeneinander zugleich die des Nacheinander anschließen. So kann uns umgekehrt der Dichter die Entfaltung nur in ihrem Werden vor die Seele führen; aber gerade, indem er recht lebendig die einzelnen Elemente und Bilder vor uns entstehen und verschwinden, auf- und abtreten läßt: erweckt er auf höchst

plastische Weise die Vorstellung des Nebeneinander und sorgt zugleich für die räumliche Auffassung. Der Maler, obschon unmittelbar nur optische Erscheinungen bietend, kann doch zugleich akustische Vorstellungen erwecken, und der Dichter, wiewohl direct nur auf das Gehör wirkend, ruft in uns zugleich eine Masse von Bildern und Anschauungen hervor.

§. 518.

Eine eigentliche Verschmelzung beider Künste tritt aber erst in der Schauspielkunst ein. Sie ist die Kunst, in der sich einerseits die Poesie zu Gemälden verkörpert, andererseits die Gemälde sich in Poesie auflösen. Sie erscheint als das Product jener beiden Factoren. Wie das Wasser in sich die Körperlichkeit der Erde und die Flüchtigkeit der Luft zu vereinigen sucht, so sucht auch die Schauspielkunst die in der Malerei und Poesie auseinandergehenden Elemente des Räumlichen und Zeitlichen, Optischen und Akustischen in sich zu vermählen, und insofern darf sie als die vollendetste Darstellung des sich entfaltenden Mikrokosmos betrachtet werden. Diese Ueberlegenheit über die Malerei und Poesie kann ihr aber nur zugestanden werden, wenn wir rein den Effect ins Auge fassen. Denken wir an die Entstehung der Schauspielkunst, so erscheint sie uns als erst aus der Malerei und namentlich aus der Poesie hervorgehend, mithin als minder ursprünglich und productiv, als eine bloße Mischung und Mittelgattung.

§. 519.

Es hat nicht selten zwischen den verschiedenen Künsten ein Rangstreit Statt gefunden. Dieser ist aber durchaus verkehrt, da im Allgemeinen gar nicht behauptet werden kann, die eine Kunst stehe höher als die andere. Eben weil sie noch besondere Künste sind, muß jede ihre besonderen Vorzüge und ihre besonderen Mängel haben; erst zusammengenommen sind sie im Stande zu leisten, was die Kunst überhaupt leisten soll. Es leuchtet ein, daß die optischen Künste darin vor den akustischen den Vorrang behaupten, daß sie sich uns weit selbstständiger, markiger, objectiver gegenüberstellen. Dagegen dringen die akustischen Künste wieder tiefer, lebendiger und ergreifender in unserer Inneres ein. Jene wirken mehr beruhigend, diese mehr belebend; jene reißen uns von der Beschränktheit unserer Subjectivität los, diese theilen das Gefühl der Unbeschränktheit unserer Subjectivität selbst mit; jene befriedigen unser Gefühl mehr, insofern es sich nach außen richtet, diese genügen ihm in höherem Grade, insofern es in sich selbst verharrt. In den mimischen Künsten gleichen sich die Gegensätze mehr oder weniger aus. Es gilt über sie im Allgemeinen, was wir soeben über die Schauspielkunst insbesondere gesagt haben. Als beide Seiten verbindend scheinen sie höher stehend; als durch beide Seiten bedingt müssen sie als niedriger stehend betrachtet werden.

Auf ähnliche Weise verhält es sich mit dem Range der Künste, insofern sie nach den Modificationen der Idee classificirt sind. Die makrokosmischen Künste überwiegen die mikrokosmischen an Großartigkeit und Unendlichkeit der Idee wie des Stoffes; die mikrokosmischen dagegen zeigen eine größere Selbstbeschränkung und erlangen in dieser eine höhere Vollendung und Classi-

cität. Jene befriedigen mehr den Drang ins Unendliche, diese genügen mehr dem Streben nach der Einheit; jene wirken auf den Geist erweiternd und erhebend, diese sammelnd und concentrirend; jene sind analytischer, diese synthetischer Natur; jene entfesseln, diese fesseln; jene wirken mehr auf das religiöse, diese mehr auf das individuelle Gefühl. — Mit den mikro-makrokosmischen Künsten ist es im Verhältniß zu den eben besprochenen ähnlich, wie mit den mimischen im Verhältniß zu den optischen und akustischen. Insofern sie beide Gegensätze zu vermählen und zu umfassen, die mikrokosmischen Künste zu erweitern, die makrokosmischen zu bestimmen streben, nehmen sie unstreitig einen höheren Standpunkt ein; aber insofern sie in denselben wurzeln und aus jenen das individualisirende, aus diesen das universalirende Princip entlehnen, ohne sie doch im einen oder im anderen vollkommen zu erreichen: können sie denselben nicht völlig gleichgestellt werden. Denn daß der Maler oder Dichter, indem er die Darstellung der Welt und des Lebens an ein bestimmtes Individuum knüpft oder indem er ein Individuum nach seinen weltlichen Conflicten und Beziehungen darstellt, wirklich weder die Idee des Makrokosmos so universell, noch die Idee des Mikrokosmos so einheitlich ins Dasein rufen kann, als einerseits die Architektur und Instrumentalmusik, andererseits die Skulptur und der Gesang, kann nicht geleugnet werden. So ist z. B. die in Göthe's Faust geschilderte Welt, so umfassend und großartig sie ist, immer noch nicht von der Art, daß sie uns als ein allseitiges, uns ganz in sich auflösendes Bild des Weltalls überhaupt erschiene; es ist immer nur eine Faust'sche Welt, die Welt im Reflex eines ganz speciellen, individuellen Geistes, und sie erreicht daher nicht die rein-allgemeine Wirkung, die von einem architektonischen oder musikalischen Kunstwerke ausgeht. Umgekehrt aber verliert eine Idee, indem sie nach ihren inneren Elementen in eine ganze Welt auseinandergelegt ist, Manches von ihrer individuellen Einheit, so consequent auch die einzelnen Triebe und Zweige aus dem eigentlichen Kern ihres Wesens entwickelt sein mögen. Eine Dichtung oder ein Gemälde wird nie ein so gedrungenes, formbestimmtes, in sich concentrirtes Kunstwerk bilden als ein Gesangstück oder eine Statue. Nichtsdestoweniger ist die Totalwirkung der Poesie und Malerei dennoch in beiden Beziehungen den Wirkungen der hier mit ihnen verglichenen Künste überlegen, weil sie mit geringeren Mitteln eine größere Fülle von Vorstellungen zu erwecken vermögen.

§. 520.

So sehen wir, wie sich alle Künste gegenseitig aufwägen und ausgleichen. Die Architektur hat den concretesten Stoff und erweckt die abstracteste Idee, dagegen die Poesie erweckt die concreteste Idee und bedient sich dazu des abstractesten Stoffes. Die Malerei ist das Ende der räumlichen und optischen, die Instrumentalmusik der Anfang der zeitlichen und akustischen Künste, und insofern ist jene nothwendig noch körperlicher als diese, und diese geistiger als jene. Aber in ihrer Geistigkeit ist die Instrumentalmusik körperlicher als die Malerei, und die Malerei in ihrer Körperlichkeit geistiger als die Instrumentalmusik: denn die Farbe ist, als Körper betrachtet, ein Körper, welcher eben

aufhört Körper zu sein und sich schon als werdender Geist präsentirt; der instrumentale Ton dagegen ist, als Geist betrachtet, ein Geist, der sich eben erst dem Körper entwunden hat und noch die Spuren der Körperlichkeit an sich trägt. Trotzdem weiß die Malerei durch ihren geistigen Körper die allerconcretesten und bestimmtesten, dagegen die Instrumentalmusik durch ihren körperlichen Geist die allerabstractesten und allgemeinsten Vorstellungen zu erwecken. Sehen wir in den eben genannten Künsten Idee und Materie sich polartig gegenüber liegen und sich durch Gewicht und Gegengewicht im Gleichgewicht erhalten, so harmoniren dagegen die Skulptur und Gesang darin, daß sie Idee und Materie zu einer innigeren Durchdringung verarbeiten. Der Stoff der Skulptur ist minder concret als der der Architektur und der Stoff des Gesangs minder abstract als der der Poesie. Dagegen ist die Idee des Gesangs nie so bestimmt und concret als die der Dichtkunst, und die Idee der Skulptur nicht so allgemein und abstract als die der Baukunst. Begriff und Erscheinung sind völlig in einander aufgegangen und Eins geworden.

Es würde zu weit führen, diese gegenseitigen Beziehungen noch weiter verfolgen zu wollen. Nur das sei noch gesagt, daß die Schauspielkunst als diejenige Kunst, in welcher sich sowohl der Gegensatz der bildenden und tonischen, wie auch der der makrokosmischen und mikrokosmischen Künste vermittelt, gleichsam das Centrum ist, in welchem alle übrigen Künste wieder zusammenfließen, und daß sie daher als das letzte und höchste, aber eben deßhalb auch als das mindest productive Resultat des künstlerischen Strebens zu betrachten ist.

II. Verhältniß der einzelnen Künste zum Rein-Schönen.

§. 521.

Da das Rein-Schöne das Schöne in seiner eigentlichen und engeren Bedeutung ist, so ist natürlich, daß schlechthin jeder der verschiedenen Künste das Bestreben inwohnt, dasselbe mit den ihr speciell zu Gebote stehenden Mitteln und nach der ihr speciell vorschwebenden Schönheitsidee zur Darstellung zu bringen, und daß auch jede derselben in höherem oder niederem Grade die Fähigkeit besitzt, diesem Bedürfniß zu genügen. Ich sage: in höherem oder niederem Grade — denn da das Rein-Schöne seine Wirkung vorzugsweise der Form und einer harmonischen Vereinigung der übrigen Schönheitselemente innerhalb und vermöge der Form verdankt, die Form aber weit schärfer an räumlich-optischen als an zeitlich-akustischen Erscheinungen vor die Sinne tritt, so liegt es in der Natur der Sache, daß den plastischen Künsten die Darstellung des Rein-Schönen im Allgemeinen und namentlich die Realisation desselben in der Totalität eines Kunstwerks weit näher liegt als den tonischen und mimischen Künsten und daß dieselben hinter diesen nur insofern zurückbleiben, als sie nicht in gleichem Grade das genießende Subject zu einer lebendigen, der Genesis des Kunstwerks entsprechenden Verfolgung der einzelnen Entwickelungsmomente der Form zu nöthigen vermögen. Etwas Aehnliches stellt sich bei einer Vergleichung der makro-

kosmischen, mikrokosmischen und historischen Künste heraus. Denn da das Wesen der Form hauptsächlich auf einer möglichst vollkommenen Begränzung und Abschließung eines Besonderen vom Allgemeinen beruht und diese vorzugsweise in den mikrokosmischen Bildungen erreicht wird, so liegt es auf der Hand, daß die mikrokosmischen Künste in dieser Beziehung vor den übrigen im Vortheile sind, da ihnen der Begriff der Begränzung und Concentration bereits in und mit der sie beherrschenden Schonheitsidee gegeben ist, während ihn die übrigen Künste durch eine künstliche Behandlung der Darstellungsformen, und zwar die makrokosmischen Künste vermittelst der Abstraction, die historischen auf teleologischem Wege, also jene durch eine Entlehnung logisch-wissenschaftlicher, diese durch eine Herbeiziehung ethisch-praktischer Formen erringen müssen.

Wenn hieraus hervorgeht, daß einerseits die plastischen, andererseits die mikrokosmischen Künste am meisten zur Darstellung des Rein-Schönen ohne jeden Nebenbegriff befähigt sind, so folgt daraus von selbst, daß die Sculptur, als diejenige Kunst, welche plastisch und mikrokosmisch zugleich ist, in diesem Betracht allen übrigen Künsten überlegen ist, daß sich ihr als plastische Künste zunächst die Baukunst und die Malerei, als mikrokosmische Künste dagegen der Gesang und die Meloplastik anschließen und daß erst nach diesen die Instrumentalmusik, die Poesie, die Orchestik und die Schauspielkunst folgen, deren entferntere Stellung zum Rein-Schönen u. A. auch der Umstand andeutet, daß sie sämmtlich mehr oder weniger die Neigung haben, aus dem Gebiet des Rein-Schönen nicht bloß in die Gränzgebiete des Erhabenen und Reizenden, sondern auch in die fernerliegenden Regionen des Tragischen, Komischen und Humoristischen überzugehen, während die Bildhauerkunst nur ausnahmsweise das Gebiet des Rein-Schönen verläßt, die Baukunst sich wenigstens nicht über die Gränzen des Erhabenen und Reizenden hinauswagt, die Malerei, der Gesang und die Meloplastik aber zur Darstellung des Komischen, Tragischen und Humoristischen zwar ebenfalls wohl befähigt, aber doch hiebei weit strenger als die Poesie, Schauspielkunst u. s. w. an eine gewisse Innehaltung der rein schönen Formen gebunden sind — was bezüglich der Malerei im Gegensatz zur Poesie bekanntlich von Lessing im „Laokoon" auf das Schlagendste nachgewiesen ist, wenn er u. A. die plastische Darstellung des den troischen Priester überwältigenden Schmerzes mit der poetischen bei Virgil vergleicht oder u. A. darauf hinweist, welchen unästhetischen Eindruck es macht, wenn Pardenone auf einem Gemälde, das eine Grablegung darstellt, einen der Anwesenden sich die Nase zuhalten läßt, während man in poetischen Schilderungen — z. B. der Euterbeulen des Philoktet bei Sophokles und der Harpyen bei Virgil — sogar noch Widerwärtigeres ertrage, ja wirklich ästhetisch davon ergriffen werde.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen hätten wir nun jede der einzelnen Künste rücksichtlich ihres Verhältnisses zur Darstellung des Rein-Schönen insbesondere zu betrachten; dies aber würde, da das Rein-Schöne, wenigstens in formeller Beziehung, alle Künste beherrscht, kaum auf etwas Anderes als auf die Aufstellung einer vollständigen Theorie sämmtlicher einzelnen Künste

hinauslaufen. Daher müssen wir in dieser vorzugsweise den Principien der Aesthetik gewidmeten Schrift hierauf verzichten und wir können dies um so mehr, als die Grundzüge dazu bereits in dem Abschnitt „Ueber das Rein-Schöne“ und zwar bezüglich der plastischen Künste in §. 155 bis §. 214, betreffs der tonischen Künste in §. 236 bis §. 257, und rücksichtlich der mimischen Künste in §. 258 fgg. enthalten sind. Nothwendiger dagegen erscheint eine Beleuchtung der einzelnen Künste in Ansehung ihres Verhältnisses zu den übrigen Modificationen, namentlich zum Komischen und Tragischen, und zwar einerseits darum, weil in dieser Beziehung die Künste weit mehr von einander abweichen als in jenem Betracht, andererseits um deßwillen, weil man bisher mit willkührlicher Einseitigkeit die Darstellung des Komischen und Tragischen fast nur bezüglich der Poesie in den Kreis der ästhetischen Erörterung gezogen hat, hier also eine wirklich fühlbare Lücke auszufüllen ist. Wir gehen daher unmittelbar zur Erörterung dieser Verhältnisse über.

III. Verhältniß der einzelnen Künste zum Komischen.

§. 522.

In keinem Gebiete des Schönen ist der objective Werth des von der Kunst Geschaffenen und des von der Natur Hervorgebrachten so himmelweit verschieden, als in dem des Komischen. Wenn Junker Andreas Fieberwang sagt: Junker Toby spielt den Narren besser, ich aber spiel' ihn natürlicher! und wir dies lächerlich finden, so drückt sich darin deutlich aus, wie hoch uns die komische Kunst über der lächerlichen Natur steht, obschon die Wirkung der letzteren oft noch bedeutender ist als die der ersteren und die Kunst gerade in diesem Gebiete den Typus des Natürlichen am Strengsten festhalten oder am Unmerklichsten idealisiren muß. Hierin aber liegt gerade einerseits die ungeheure Schwierigkeit, andererseits die hohe Bedeutung der Komik: denn sie setzt einerseits die größte Selbsterhebung über die Thorheiten und Lächerlichkeiten der Welt, andererseits die hingebendste Selbstversenkung in dieselbe voraus und nimmt daher dem im lächerlichen Gegenstande sich producirenden Subjecte dadurch, daß es seine Selbstpreisgebung als den Act eines freien, sich selbst dem Andern überlegen fühlenden Willens hinstellt, den dem Lächerlichen sonst so leicht anhaftenden Beigeschmack des Verächtlichen oder Erbärmlichen. Die Komik ist daher nicht nur die ver-, sondern auch die bewunderungswürdigste Verklärung und Durchleuchtung der Welt und des Lebens und zwar gerade derjenigen Seiten desselben, die zwar auch schon in ihrem unmittelbaren Dasein zu belustigen vermögen, aber doch nie jene volle und reine Heiterkeit, in der man sich durch nichts Objectives beengt, sich ganz als Gott fühlt, erzeugen können, weil in ihnen das nichtige Object noch mit der realen Weltordnung irgend wie zusammenhängt und in diesem Zusammenhange nicht bloß einen erheiternden, sondern auch einen Bedauern oder Geringschätzung erweckenden Eindruck zu machen pflegt.

Die Fähigkeit und der Trieb zur Komik durchdringt das gesammte Kunstgebiet, vermag sich aber nicht in jeder Kunst in gleich vollkommener

Weise zu realisiren, theils weil nicht jede Kunst über ein gleich sehr dazu geeignetes Material gebietet, theils weil die einzelnen Künste von einer der Idee des Komischen näher oder ferner liegenden Weltanschauung ausgehen können. Vergleichen wir hiebei zunächst die von Seiten ihrer Darstellungssphäre und ihres Kunstmaterials verschiedenen Künste, so werden wir finden, daß rücksichtlich ihrer Befähigung zur Komik die plastischen Künste (Baukunst, Bildhauerkunst, Malerei) von den tonischen (Musik, Gesang, Poesie) und die tonischen von den mimischen (Tanzkunst, Meloplastik, Schauspielkunst) übertroffen werden. Vergleichen wir dagegen die von Seiten der in ihnen zur Darstellung kommenden Kosmosidee verschiedenen Künste, so finden wir die geringste Befähigung zur Komik in den makrokosmischen Künsten (Baukunst, Musik, Tanzkunst); eine schon bedeutend höhere in den drei mikrokosmischen (Bildhauerkunst, Gesang, Meloplastik); die höchste aber in den drei historischen (Malerei, Poesie, Schauspielkunst).

§. 523.

Hieraus geht hervor, daß sich die Baukunst sowohl in der einen, wie in der anderen Beziehung unter allen Künsten am wenigsten zur Komik eignet, einerseits weil sie in dem massenhaftesten, schwerfälligsten und der Bewegung untheilhaftigsten Material arbeitet, andererseits, weil sie die Idee des Schönen in allgemeinster, unbegränztester und mindest individualisirter Form erfaßt. Allerdings vermögen Gebäude einen entschieden lächerlichen Eindruck zu machen. Mir selbst ist eine Dorfkirche bekannt, an der so leicht kein Reisender vorüberkam, der nicht über sie gelacht hätte, einmal weil sie sich von Weitem wie ein Lustschlößchen oder Pavillon ausnahm und in der Nähe betrachtet plötzlich zur Kirche umschlug, sodann weil sie in ihrer ganzen Construction Anspruch darauf machte, etwas Imposantes und Außerordentliches zu sein und sich doch selbst dem ungebildeten Auge sofort als etwas nicht nur höchst Kleinliches, sondern auch in allen Formen und Verhältnissen Verfehltes und Gequältes erwies. So weiß ich von einem Privathause, das lange Zeit das Stichblatt des allgemeinen Witzes war, indem es bald mit einer Kaffeemühle, bald mit einer Drehorgel, bald mit einer Uhlanenmütze &c. verglichen wurde. Und dergleichen lächerliche Baulichkeiten haben so ziemlich alle Städte, namentlich die kleinen Residenzen aufzuweisen, weil diese mit wenig Mitteln gern große Effecte erreichen möchten und sich darüber in allerhand Ungeheuerlichkeiten und Geschmacklosigkeiten verirren. Aber alle derartigen Effecte gehören, weil unbeabsichtigt, nicht der Kunst, sondern der Natur an; und weit entfernt, der Baukunst als etwas Erstrebenswerthes zu erscheinen, werden sie vielmehr von derselben auf das Geflissentlichste vermieden. Es könnte nun scheinen, was auf natürlichem Wege entstehen könne, müsse auch auf dem Wege der Kunst zu erreichen sein; allein dem stellt sich hier doch Manches entgegen. Zwar würde es nicht schwer fallen, durch Combination heterogener Formen und widersprechender Stilarten, durch Anbringung auffälliger Mißverhältnisse zwischen dem Ganzen und seinen Theilen, durch gänzliche Lossagung von einer Rücksichtnahme auf den

Zweck und Gebrauch des Gebäudes und dgl. die wunderlichsten Compositionen zu Stande zu bringen, ja es ließen sich wohl auch hiebei komische Beziehungen erzielen, z. B. wenn man einem Gebäude, das zum Versammlungsort des Friedenscongresses bestimmt wäre, den Character einer Caserne gäbe; aber trotzdem dürfte man sich nicht leicht entschließen, mit Absicht etwas so ganz Verkehrtes hinzustellen, einmal weil ein derartiger Spaß gar zu kostspielig sein würde, sodann weil es dem Wesen des komisch-schaffenden Geistes widerspricht, einen Einfall des Moments für die Ewigkeit zu fesseln und in starre unbewegliche Formen einzukleiden, und endlich weil die Baukunst als solche kaum ein Mittel besitzen würde, wodurch sie deutlich zum Bewußtsein brächte, daß das Objectiv-Verkehrte nicht etwa Folge des Ungeschmacks oder Ungeschicks, sondern der Ausfluß einer höhern, darüber schwebenden Idee gewesen sei. Daher zieht es denn die Architektur mit Recht vor, die Aufführung komischer Bauwerke der Phantasie, und unter den Künsten namentlich der Poesie zu überlassen, welche denn auch in dieser Beziehung schon manches Ergötzliche geleistet hat, z. B. in Betreff der Gartenbaukunst die Beschreibung des englischen Gartens in Tiecks „Jahrmarkt“ oder die Schilderung eines Parks in Göthe's „Triumph der Empfindsamkeit“, worin es unter Anderm heißt:

„Denn, Notabene! in einem Park
Muß Alles Ideal sein,
Und Salva Venia, jeden Quark
Wickeln wir in eine schöne Schal' ein.
So verstecken wir zum Exempel
Einen Schweinstall hinter einem Tempel;
Und wieder ein Stall, versteht mich schon,
Wird gradeswegs ein Pantheon.
Die Sach' ist, wenn ein Fremder drin spaziert,
Daß Alles wohl sich präsentirt;
Wenn's dem denn hyperbolisch dünkt,
Posaunt er's hyperbolisch weiter aus.
Freilich der Herr vom Haus
Weiß meistens, wo es stinkt.“

Muß aber auch die Baukunst als solche auf die künstlerische Darstellung des Komischen verzichten, so kann sie doch dasselbe dadurch, daß sie andere Künste sich dienstbar macht, in ihr Bereich ziehen. Schon die Skulptur muß ihr in ihren Statuen, ihren Karyatiden, ihren Haut- und Basreliefs manches Ergötzliche bieten, noch mehr aber verdankt sie in dieser Beziehung der Malerei, namentlich was die Verzierung des Innern der Gebäude betrifft, nicht bloß in den wirklichen Freskogemälden, sondern auch in den mehr architektonischen Ornamenten, z. B. den Plafonds, Kanten, Arabesken u. s. w. in denen sich nicht selten eine phantastische Komik offenbart, wie ich mich erinnere in einem alten Schlosse eine Bordüre gesehen zu haben, die aus einer Reihe von Todtenköpfen bestand, welche durch Rosenguirlanden, die aus ihrem Munde herauswucherten, mit einander verbunden waren.

§. 524.

Schon bedeutend mehr, und zwar aus eigenen Mitteln, vermag die Bildhauerkunst im Felde der Komik zu leisten: denn da sie es mit der Darstellung des Mikrokosmos und insbesondere der Menschengestalt zu thun hat, so steht ihr auch der ganze unendliche Reichthum individueller Absonderlichkeiten und Lächerlichkeiten, deren der menschliche Typus fähig ist, mögen dieselben auf der habituellen Beschaffenheit der realen Einzelgebilde, oder auf bloß momentanen Zuständen, oder endlich auf der Gruppirung und Zusammenstellung derselben beruhen, zu Gebote. Im Ganzen macht sie jedoch von dieser Freiheit nur in bescheidenem Umfange Anwendung. Denn da es ihre eigentliche Aufgabe ist, den Mikrokosmos als solchen darzustellen, d. h. sofern er noch ganz bei sich ist, sich noch nicht wieder aus sich selbst zu einem Makrokosmos verschiedener Einzelwesen, zu einer unendlichen Reihe verschiedener Entwickelungsstufen auseinandergelegt hat, so beschränkt sie sich hauptsächlich auf die Schöpfung solcher Figuren, in denen sich mit besonderer Klarheit der ideale und normale Typus der Menschengestalt von irgend einer Seite her offenbart und zieht nur ausnahmsweise die mit jenem Typus in Contrast stehenden Individualbildungen in den Kreis ihrer Thätigkeit. Bei Weitem die meisten ihrer Werke sind Darstellungen des Göttlichen im Menschen und sie bestehen daher zum größten Theile entweder aus wirklichen Göttergestalten oder aus den Gestalten von solchen Personen, die durch den heroischen und wohlthätigen Charakter ihrer physischen und geistigen Kraftentwickelung den Göttern am nächsten zu stehen scheinen. Das eigentliche Gebiet der Bildhauerkunst ist daher das Erhabene, und nächst ihm das Rein-Schöne und Reizende; ferner schon liegt ihr das Tragische und am allerfernsten das Komische und Humoristische. Keineswegs aber hat sie dasselbe ganz und gar vermieden und sie konnte um so unbedenklicher und ohne sich einer Treulosigkeit gegen ihr Grundprincip schuldig zu machen auch in diese Region herabsteigen, als ihr die alte Götterwelt, aus der sie in der Glanzperiode ihrer Entwickelung vorzugsweise ihre Stoffe schöpfte, in den Figuren des Hephästos, des Dionysos und seines trunkenen Gefährten Silen, sowie der übrigen Bachanten und Bachantinnen, in den Satyren und Faunen, in dem als Vogelscheuche dienenden Priap u. s. w. selbst eine Fundgrube ächt-komischer und dennoch nicht außer dem Bereich des Göttlichen liegender Stoffe darbot. Auch die historischen Mythen und die poetischen Behandlungen derselben waren eine nicht unergiebige Quelle und leiteten zur Erfassung und Darstellung auch der im profanen Leben vorkommenden Lächerlichkeiten über; und wenn die Skulptur auch nicht immer im Stande war, dieselben zu wirklichen Statuen und Statuengruppen zu verarbeiten, so brachte sie dieselben doch in ihren halberhabenen, getriebenen und vertieften Arbeiten, auf Friesen, Giebelfeldern, Fußgestellen, Schildern, Bechern, Gemmen u. s. w. zur Darstellung. Im Mittelalter und in der neueren Zeit hat die Benutzung der Skulptur für komische Effecte eher zu- als abgenommen, wovon die Bildhauerarbeiten an Kirchen, Rathhäusern, Burgen, Portalen, Brunnen, Brücken u. s. w. keine geringe Anzahl von

Beispielen liefern; und können auch nicht alle derselben als wirkliche Bereicherung der Kunst gelten, so tragen doch nicht wenige darunter den Charakter ächter Komik und wirklich genialer Schöpfungen.

§. 525.

Zum höchsten Grade der Entfaltung und Ausbildung, soweit sie innerhalb der Gränzen der plastischen Künste möglich ist, gelangt jedoch die Komik erst in der Malerei, einerseits weil die Malerei gerade den in Action begriffenen, also in irgend einem Processe befindlichen Menschen zur Aufgabe hat, mithin auch zur Darstellung der komischen Processe, zufolge ihrer Grundidee, berufen ist; andererseits, weil sie sich des massenhaften, schweren Materials soviel als möglich entledigt hat, ihre Erzeugnisse mit geringeren Kosten herstellen kann, und daher noch entschiedener und reiner als die Architektur und Skulptur, d. h. ohne irgend welche praktische oder teleologische Nebenzwecke für die Realisation des Schönen und die Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses arbeitet.

Jedes Gemälde ist dem Grundbegriff der Malerei gemäß nur die Darstellung eines einzigen Moments, es zeigt uns seinen Gegenstand nicht nach seiner concreten, soliden, bleibenden Körperlichkeit, sondern nur von Seiten seines von der Oberfläche ausgehenden, flüchtigen, mit jedem Moment wechselnden Licht- und Farbeneffects, so jedoch, daß sich aus dem gerade dargestellten Moment mit Leichtigkeit auch das Vorher und Nachher, also der ganze Proceß, dem der Moment angehört, entnehmen läßt. Daher verbinden wir von Vornherein mit einem Gemälde nicht den Begriff des Dauernden und Ewigen, der uns beim Anblick eines Gebäudes oder einer Statue, die wir uns stets als Wohnsitz oder Denkmal irgend eines unsterblichen oder der Unsterblichkeit werthen Wesens denken, zu ergreifen pflegt; wir nehmen daher auch keinen Anstoß daran, wenn zum Vorwurf eines Gemäldes gerade ein solcher Moment gewählt ist, welcher den irgendwie chokirenden Gegenstand desselben im Processe seiner Selbstvernichtung zeigt; wir sehen in dem Gemälde keine dem Moment nicht zukommende Verewigung, sondern nur eine für den augenblicklichen Genuß geschaffene Versinnlichung und Vergegenwärtigung und räumen demselben die ganze Macht über uns ein, die wir dem vorüberrauschenden Effect des Komischen überhaupt einräumen.

Daher macht denn auch die komische Darstellung einen wesentlichen Zweig der Malerei aus und spielt in Uebereinstimmung mit dem, was wir oben über die mikro-makrokosmischen oder historischen Erscheinungen überhaupt gesagt haben, ganz besonders im Gebiete der Genremalerei, die der Darstellung des häuslichen und geselligen Lebens gewidmet ist, eine sehr wichtige Rolle; jedoch zieht sie als Carricatur mit dem unwiderstehlichsten Erfolge auch die Conflicte und Verwickelungen der großen Welt in ihre Sphäre, ja, als komische Allegorie weiß sie sich auch die Widersprüche in der rein-geistigen und übersinnlichen Welt zugänglich zu machen.

Die Mittel, die ihr zur Erzielung komischer Effecte zu Gebote stehen, sind sehr mannigfacher Art. Bald kann sie die Wirkung von dem habituellen Charakter der Figuren selbst, bald nur von den momentanen Zuständen und Handlungen derselben, bald von den zwischen verschiedenen Figuren bestehenden Beziehungen, also von der Zusammenstellung und Gruppirung derselben ausgehen lassen. Im ersten Fall erreicht sie ihren Zweck hauptsächlich durch augenfällige und in sich selbst zerfallende Entstellungen des Ebenmaßes, der proportionalen Verhältnisse, der gewohnten Größe, der natürlichen Farbenmischung, kurz, des ideal-normalen Urtypus; im zweiten Falle durch möglichst naturgetreue und schlagende Nachahmung solcher Situationen, denen schon im Leben der Charakter der Komik anhaftet, oder durch Uebertreibung derjenigen Formveränderungen, welche den menschlichen Körper sonst als charakteristisch, lebendig und ausdrucksvoll erscheinen lassen; im dritten Falle endlich entweder ebenfalls durch treffende Copie des Lebens oder durch überraschende Zusammenstellung und Vergesellschaftung des Unzusammengehörigen und Widersprechenden, z. B. des Erhabenen und Niedrigen, des Antiken und Modernen, des Menschlichen und Thierischen u. s. w. In allen diesen Fällen bleibt natürlich der zu Grunde liegende komische Gedanke die Hauptsache, und welche Mittel auch angewandt werden mögen, sie wirken nur, wenn durch sie eine wirklich komische Idee zur Anschauung gebracht wird. Den größten Triumph feiert natürlich die Malerei hiebei dann, wenn sie wirklich den komischen Effect bloß durch ihre eigenen Mittel zu Stande bringt; indessen hat sie es von jeher nicht verschmäht, auch Mittel, die eigentlich außerhalb ihres Gebietes liegen, z. B. die Sprache, zu Hülfe zu nehmen, indem sie ihre Bilder durch mehr oder minder ausgeführte Unterschriften, zuweilen auch wohl durch allerhand Inschriften auf den Bildern selbst, durch einen beigegebenen Text, durch Verweisung auf ein Gedicht, auf einen bekannten Vorfall u. s. w. zu erklären und wirksamer zu machen sucht. Vom Standpunkte der Malerei als solcher ist dies natürlich nicht zu rechtfertigen; vom Standpunkte der Kunst überhaupt aber, die zuletzt wieder ein Zusammenwirken der verschiedenen Künste erstrebt, läßt sich nichts Erhebliches dagegen sagen, vorausgesetzt, daß das herbeigezogene Hülfsmittel wirklich ein künstlerisches und zweckentsprechendes ist. Zeigt die Malerei schon hierin eine Neigung zum Aufgeben des strengeren und speciell malerischen Standpunktes, so drückt sie dieselbe noch mehr darin aus, daß sie bei rein-komischen Darstellungen gern auch auf die volle Anwendung aller technischen Mittel verzichtet, z. B. mit derberen und gröberen Pinselstrichen malt, die Farben schroffer zusammenstellt, ja dieselben auch ganz beseitigt und sich nicht ungern mit rasch hingeworfenen Zeichnungen und Skizzen begnügt. Und weit entfernt, daß hiedurch der Effect eine Schwächung erlitte, wird er vielmehr erhöht: denn da der komische Gedanke selbst blitzartig wirkt, so verlangt man, daß auch seine Versinnlichung den Charakter der flüchtigen Entstehung trage, und fühlt sich daher durch eine allzusaubere und sorgfältige Ausführung eines auf komische Wirkung berechneten Bildes eher befremdet, als befriedigt — eine Erscheinung, die

wir auch in anderen Künsten wiederkehren sehen, z. B. in der Poesie, die sich in der Komik mit besonderem Glücke des nachlässig hingeworfenen Knittelverses bedient.

§. 526.

Unter den tonischen Künsten nimmt nach §. 507 die Musik und zwar die eigentliche oder Instrumentalmusik dieselbe Stufe ein, wie die Baukunst unter den plastischen Künsten, denn es gilt ihr wie dieser als Tendenz, die Idee des Schönen in makrokosmischer Form zur Darstellung zu bringen, nur nicht wie sie, im Zustande der sichtbaren Ruhe, sondern im Zustande der hörbaren Bewegung, so daß also idealisirte Darstellung der Weltbewegung oder Realisation der uns inwohnenden Idee von der Sphärenharmonie ihre eigentliche Aufgabe ist. Zufolge dieser ihrer Stellung nimmt sie denn auch rücksichtlich ihrer Befähigung zur Darstellung des Komischen unter den tonischen Künsten dieselbe Stufe ein, wie die Architektur unter den plastischen, d. h. die niedrigste. Hieraus darf aber keineswegs geschlossen werden, daß sie auch überhaupt eine gleich niedrige Stellung in dieser Beziehung einnehme; vielmehr besitzt sie zum Komischen eine ungleich nähere Verwandtschaft als jene Kunst, eben deßhalb, weil sie es mit der Darstellung von Bewegungen zu thun hat und der komische Prozeß selbst eine Bewegung ist; ja sie steht, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, dem Komischen sogar näher als die Malerei, weil diese nicht die Bewegung selbst, sondern nur einen prägnanten Moment derselben darzustellen vermag, während sie den komischen Proceß, in seinem Entstehen und Vergehen, in seinem Aufblitzen und Verschwinden, also zugleich vollständiger und flüchtiger zur Erscheinung bringt. Von einem andern Gesichtspunkte aus freilich ist sie zur Darstellung des Komischen in niederem Grade als die Malerei, ja selbst als die Skulptur befähigt, weil sie sich wie die Baukunst, noch in den rein allgemeinen, abstracten Formen bewegt, keine wirklich individuellen, in sich selbst bestimmten und daher auch für sich selbst verständlichen Gestalten schafft und noch weniger im Stande ist, die zwischen den Individuen bestehenden Lebensbeziehungen und Conflicte in so klarer, unzweideutiger Weise, wie die Malerei durch ihre Bilder, zur Anschauung zu bringen. Ihr Verhältniß zur Malerei in Betreff der Komik ist daher ein doppeltes; nämlich als eine der tonischen Künste steht sie der Komik näher, als eine der makrokosmischen Künste hingegen steht sie ihr ferner. Während daher in den Kunstwerken der Malerei die komische Wirkung hauptsächlich von der Idee oder vom Inhalte ausgeht, beruht sie hier vorzugsweise in den Formen als solchen, obschon dieselben dazu reizen, auch ihnen einen gewissen Inhalt unterzulegen und sich bald dies, bald jenes darunter zu denken.

Die Komik der Formen kann selbstverständlich auch hier wiederum nur in den uns schon bekannten Ursachen, nämlich in möglichst auffälligen und darum chokirenden, aber sofort in sich selbst zerfallenden Abweichungen von den als ideal oder normal erkannten Formen, also in einer abnormen Behandlung des Rhythmus, der Melodie, der Harmonie und der symphonischen Combination wurzeln. Besteht nun der ideale Charakter des Rhythmus in irgend einem symmetrischen oder proportionalen Verhältniß der Arsis zur Thesis, sowie

in der einerseits möglichst mannigfaltigen, andererseits möglichst consequenten Fortführung dieses Verhältnisses: so wird ihm der Charakter der Zufälligkeit und Abnormität dadurch aufgedrückt werden, daß entweder die Thesis neben der Arsis oder die Arsis neben der Thesis eine gar zu hervortretende oder gar zu untergeordnete Bedeutung erhält, daß das ursprünglich angenommene Verhältniß zwischen ihnen entweder gar zu pedantisch beibehalten oder gar zu willkührlich variirt wird, daß der regelmäßige Fortschritt seines durch auffällige Pausen oder durch entgegengesetzte Bewegungen plötzliche Unterbrechungen erleidet, daß den Arsen die Stellung der Thesen, den Thesen die Stellung der Arsen gegeben wird, daß das Tempo eine unerwartete Hemmung oder Beschleunigung, ja selbst der Tact eine überraschende Aenderung erfährt u. s. w., lauter Mittel, von denen in den der Komik gewidmeten Parthien der Musikstücke, namentlich im sogenannten Scherzando der Symphonien, Quartette, Sonaten u. s. w., so wie auch in den komischen Etüden, Variationen, Tänzen und dgl. reichlich Gebrauch gemacht wird, dergestalt, daß das rhythmische Element geradezu als das am meisten zur Komik beitragende anzusehen ist.

Schwerer sind die komisch-wirkenden Abnormitäten der Melodie nachzuweisen, aus dem einfachen Grunde, weil die Gesetze, in denen die formelle Schönheit der Melodie wurzelt, selbst noch nicht in gleichem Grade wie die des Rhythmums sichergestellt sind. Halten wir aber das oben (§. 237) darüber Gesagte fest und nehmen an, daß der ideal-normale Charakter der Melodie auf der gleichmäßigen oder proportionalen Aneinanderreihung verschiedener Tonstufen beruht, so werden auch die Abnormitäten in nichts Anderem bestehen können, als entweder in einer zu ungleichmäßigen und disproportionalen Verbindung verschiedener, oder auch umgekehrt in einer gar zu consequenten und gleichförmigen Aneinanderreihung völlig gleicher Töne, also einerseits in gar zu tollen Sprüngen von höheren zu tieferen und tieferen zu höheren Tönen, andererseits in einem gar zu langen Verharren bei einem und demselben Ton oder einer allzuhäufigen Wiederholung einer und derselben Tonfigur. Diese beiden Mittel können nicht nur einzeln, sondern auch in Verbindung mit einander angewandt werden, sowohl nacheinander in steif-regelmäßiger oder keck-willkührlichem Wechsel, als auch bei mehrstimmiger Musik gleichzeitig nebeneinander z. B. auf die Weise, daß in der mittleren Tonhöhe ein Ton oder eine Tonfigur consequent beibehalten wird, während sich die eigentliche Melodie bald hoch oberhalb, bald tief unterhalb dieser monotonen Tonverbindung bewegt und in toller Laune kreuzweis hin und her zu springen scheint. Hiemit verwandt ist die spottende Imitation, die besonders dann komisch wirkt, wenn eine erst in den höchsten Tönen ausgeführte Tonfigur sofort in den tiefsten Tönen nachgeahmt wird oder umgekehrt. Als eine andere Art der komischen Monotonie muß es angesehen werden, wenn bei der Wiederholung einer Tonfigur zwar von der Höhe zur Tiefe oder von der Tiefe zur Höhe fortgeschritten wird, aber bei diesem Fortschreiten mit pedantischer Genauigkeit dieselben Intervalle oder Fortschrittsstufen innegehalten werden, wie es z. B. im Anfang der Introduction zu Don Juan geschehen ist. So giebt es noch eine Unzahl verschiedener Passagen und Tonverbindungen, welche theils allein, theils im Zusammenhange eine komische

Wirkung hervorbringen; bei allen aber wird sich die Grundursache dieser Wirkung auf irgend ein keckes Ueberspringen der die Einheit oder die Mannigfaltigkeit einer Melodie bedingenden Gesetze zurückführen lassen, wohin denn auch die willkührliche Anwendung des Legato und Staccato bei der Aneinanderreihung der Töne zu rechnen ist.

Ganz auf dieselben Gründe stützt sich nun auch die Komik in der Harmonie, nur daß es sich hier um eine gleichzeitige Verbindung von Tönen und Tonfiguren handelt. Je gesetzmäßiger und wohlklingender ein Accord an und für sich ist, um so weniger ist er einer komischen Wirkung fähig. Die eigentliche Basis der Komik bilden also in dieser Beziehung die Dissonanzen, d. h. alle diejenigen Tonverbindungen, die in irgend einer mehrstimmigen Tonreihe als ungesetzmäßig oder wenigstens als befremdend und anstoßerregend erscheinen, worunter nicht bloß die Secunden, Septimen, Nonen, sondern auch die sonst als Consonanzen geltenden, z. B. die Octaven, die Quinten, die Quarten u. s. w. fallen können. Wirken Secunden komisch, weil sie sich, wie allzunahe zusammenwohnende Nachbarn nicht gut vertragen können, so liegt umgekehrt bei den Octaven die ergötzliche Wirkung darin, daß sie, obschon die beiden Extreme der Tonleiter, doch so ehrbar und friedlich neben einander hergehen; die Quinten aber machen den Eindruck, als wüßten sie selbst nicht, wie sie eigentlich zu einander stehen und ob sie sich mit einander vertragen oder schlagen sollen. Natürlich tritt hier das Komische in voller Kraft erst in der Aufeinanderfolge der Accorde hervor, d. h. in der Art und Weise, wie sie auseinander hervorgehen, sich verwickeln, wieder lösen, abermals in Verwirrung gerathen und endlich, gerade wenn man es am wenigsten erwartet, einen schließlich-befriedigenden Einigungspunkt finden. Auch in den Musikstücken von rein-schönem Charakter findet ein Wechsel von Consonanzen und Dissonanzen statt; aber in anderer Weise. Hier gilt es als Aufgabe, die verschiedenen Stimmen stets so nebeneinander herzuführen, daß sie zwar hie und da divergiren, aber doch im Ganzen stets als ein zusammengehöriges Ganzes erscheinen, sei es, daß dabei alle von gleicher Wichtigkeit sind, oder daß, wie es in der Regel der Fall ist, die eine Stimme über die übrigen dominirt und dieselben nur zur Unterstützung und Kräftigung ihrer selbst mit sich führt; der komischen Musik hingegen ist es eigenthümlich, jeder einzelnen Stimme eine möglichst selbstständige und von den andern verschiedenartige Bewegung und Melodie zu geben, die eine sich in höchster Höhe, die andere in tiefster Tiefe, die eine in langsamem, gravitätischem Tempo, die andere in raschem, trippelndem Schritte, die eine in langen, getragenen, die andre in kurzen, gestoßenen Tönen sich bewegen zu lassen, kurz sie in jedem Fortschrittsmomente in ein solches Verhältniß zu einander zu setzen, daß sich der Wechsel der zwischen ihnen entstehenden Consonanzen und Dissonanzen nur wie die Folge eines zufälligen und transitorischen Gegeneinanderrennens, Auseinanderprallens und abermaligen Zusammenstoßens darstellt.

Ein ganz neues und besonders wirksames Element der Komik erhält die Musik durch die Instrumentation: denn in und mit dem spezifischen

Charakter des Instruments, durch das sie erzeugt wird, erhebt sie sich in gewissem Sinne über das bloß Elementarische und Makrokosmische und macht einen Anlauf zur Individualisation und Charakteristik. Jedes Instrument läßt sich als eine besondere Persönlichkeit auffassen, die nicht nur ihre ganz eigenthümliche Sprache und Ausdrucksweise besitzt und jedem musikalischen Gedanken eine wesentlich andre Färbung giebt, sondern auch ihre ganz eigne Art zu denken und zu empfinden zu haben scheint und sich nichts ihr schlechthin Widerstrebendes abnöthigen läßt. Manche unter diesen Persönlichkeiten haben aber eine entschiedene Neigung und Anlage zum Komischen und zwar vorzugsweise diejenigen, die sich einerseits in der größten Tiefe, andererseits in der größten Höhe bewegen, also auf der einen Seite die Baßgeige, das Fagott, die Posaune; auf der anderen Seite die Violine, das Hoboe, die Pickelflöte. Schon sofern sich diese Instrumente in ihrer eigenen Sphäre bewegen, besitzen sie eine nicht unbedeutende vis comica, wie schon daraus hervorgeht, daß sich der Volkshumor von jeher die Einen als würdevoll-geschwätzige, humoristisch-brummende Alte, die Anderen als übermüthig-lustige, in halsbrecherischer Höhe gaukelnde, tanzende und spielende Buben oder Mädchen vorstellt und diese Vorstellung zu scherzhaften Gedichten oder Gesellschaftsspielen ausgebildet hat. Noch mehr aber entfalten sie ihre komische Kraft, wenn sie in übermüthiger Laune aus der ihnen eigensten Sphäre in eine ihnen möglichst fern liegende hinüberspringen, z. B. wenn der Baß die Passagen einer Violine, das Fagott die einer Pickelflöte nachzuahmen sucht oder umgekehrt, weil dies etwa einen ähnlichen Eindruck macht, wie wenn von gravitätischen Alten eine muthwillige Polka, von muthwilligen Kindern hingegen eine gravitätische Menuett getanzt wird. Auch unter den übrigen Instrumenten sind noch mehrere, die eine entschiedene Anlage zur Komik besitzen; so z. B. das Violoncell durch den näselnden Charakter seines Klangs, die Bratsche durch eine gewisse philisterhafte, sich nie über die Schranken des Juste-milieu herauswagende Bornirtheit, die Clarinette durch das ebenso behäbige als behende Auf- und Abkollern ihrer runden, kugelförmigen Töne u. s. w., ja auch die sentimentalen Flöten, die romantischen Waldhörner, die kriegerischen Trompeten, und selbst die Subalternen unter den Instrumenten, die Pauken, Trommeln, Becken, Triangel u. s. w. können sich unter Umständen in höchst ergötzlicher Weise gebärden und ächt-komische Eindrücke hervorbringen.

Natürlich muß sich die komische Wirkung, deren die einzelnen Instrumente fähig sind, noch in unberechenbarem Maaße steigern, wenn sich mehrere oder sämmtliche Instrumente zu musikalischen Totaleffecten vereinigen, und daher geht ein nicht geringer Theil der ungeheuren Heiterkeit, die uns ganz besonders aus den scherzhaften Partien der Quartette und Symphonien von Haydn und Beethoven entgegenlacht, gerade von der Art und Weise aus, wie die eigenthümlichen Naturen der verschiedenen Instrumente zu einander in Beziehung und Wechselwirkung gesetzt und zu symphonischen Effecten benutzt sind. Diese Wirkung wird aber in nicht geringem Grade noch dadurch erhöht, daß der schon oben angedeutete individuelle Charakter

der hier miteinander verflochtenen Instrumente unwiderstehlich dazu reizt, mit dem gegenseitigen Verhalten derselben ganz bestimmte Vorstellungen zu verbinden, sich gewisse Vorgänge des natürlichen oder geselligen Lebens, ja wohl gar Ereignisse der Geschichte z. B. Revolutionen, Schlachten u. dgl. darunter zu denken und hiebei jedem der Instrumente eine auf eigenthümliche Weise in die Entwickelung des Ganzen eingreifende Rolle beizulegen. Wird man zu dieser Art der Auffassung beim Anhören eines Musikstückes genöthigt, so ist es nicht zu verwundern, wenn auch der Componist selbst schon beim Schaffen desselben derartige Vorstellungen nicht abzuweisen vermag, sich durch diese bei der Ausführung seiner Ideen leiten und bestimmen läßt, alsdann das Bedürfniß fühlt, daß sein Product in demselben Sinne auch aufgefaßt und genossen werde und dieses Bedürfniß durch irgend ein außerhalb der Musik liegendes Mittel, z. B. dadurch, daß er dem Werke einen bestimmten Namen giebt, daß er es als das musikalische Pendant zu irgend einem bekannten Gedichte oder Lebensereignisse bezeichnet, daß er ihm ein eigens dafür angefertigtes Programm beifügt u. s. w., zu befriedigen sucht. Dieses Verfahren, namentlich das zuletzt erwähnte, läßt sich vom Standpunkte der Musik als solcher nicht billigen, denn die Musik macht sich damit nicht nur einer Ueberschreitung, sondern auch einer Beengung ihrer Gränzen schuldig, indem sie sich theils ihrer Selbstständigkeit, theils ihrer Vieldeutsamkeit, die gerade einen ihrer Hauptreize ausmacht, begiebt. Vom Standpunkte der Kunst überhaupt hingegen ist daran im Allgemeinen kein Anstoß zu nehmen: denn es drückt sich darin nur ein Gefühl aus, welches zuletzt jede einzelne Kunst ergreifen muß, nämlich die Ahnung, daß die einzelne Kunst doch noch nicht die ganze und wahre Kunst ist und daß die höchste Schönheit, die vollkommene Komosidee nur durch ein gemeinsames Zusammenwirken der verschiedenen Künste realisirt werden kann. Im besonderen Fall freilich kann ein auf jene Weise producirtes Musikstück ebensogut das Brandmal der entschiedensten Geschmacklosigkeit, wie den Stempel ächter Genialität tragen, wie sofort in die Augen springt, wenn man Schöpfungen wie Mehuls „Jagd Heinrich's IV.", wie Beethovens Pastoralsymphonie, wie Mendelsohn's Ouvertüre zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" und zum „Sommernachtstraum" u. s. w. mit jenen in Kaffeegärten und Gungl-Concerten beliebten Potpourri's oder mit jenen Bataillenstücken vergleicht, in denen es u. A. heißt: „die leichte Reiterei rückt vor", „die Preußen ziehen sich zurück", „die alte Garde greift zum letzten Male an" u. dgl. Wenn aber diese Geschmacklosigkeit, ohne daß es von den Componisten beabsichtigt worden wär, nicht selten zu Erscheinungen der ergötzlichsten Komik umschlagen, so läßt sich daraus abnehmen, eine wie reiche Fundgrube sich gerade für die komische Darstellung in jener an bestimmte Gedanken sich anschließenden Musik eröffnet: denn es lassen sich hier zu den rein-formalen und realen Contrasten der Ton und Klangverbindungen auch noch diejenigen Widersprüche hinzufügen, welche zwischen den einzelnen Momenten des darzustellenden Gedankens selbst bestehen, so wie auch diejenigen, welche in dem Mißverhältniß der Form zum Inhalt, der Erscheinung zur Idee, der Mittel zum Zweck

u. s. w. ihren Grund haben. Die der Musik zunächst liegenden Contraste sind die der Empfindung: namentlich zwischen Freude und Schmerz, Lustigkeit und Traurigkeit, Scherz und Ernst u. s. w. und wo sich die Musik auf die gegenseitige Aufhebung dieser beschränkt, wird ihre Komik stets für sich selbst verständlich sein. Will sie dagegen auch andere, der objectiven Welt angehörige Gegensätze in ihrer alternirenden Selbstaufhebung zum deutlichen Bewußtsein bringen, so wird sie jener anderswoher entlehnten Hülfsmittel, namentlich eines ihr zur Erklärung dienenden Textes, nicht ganz entbehren können. Dadurch aber, daß sie sich wirklich an einen solchen anlehnt, geht sie schon mehr oder weniger über sich selbst hinaus und schreitet zum Gesange fort, in welchem wirklich der individualisirte und articulirte Laut mit einer bestimmten objectiven Bedeutung, das Analogon der menschlichen Gestalt im Reich der tonischen Erscheinungen, als ein wesentliches und nothwendiges, ja als das bestimmende und tonangebende Element zu den rein-musikalischen Formen des Rhythmus, der Melodie und der Harmonie hinzutritt.

§. 527.

Die Komik des Gesanges beruht daher hauptsächlich auf dem Verhältniß seiner musikalischen Formen zum Texte und zu der im Texte enthaltenden Idee. Daß der Kunsttrieb überhaupt das Bedürfniß fühlt, einer bereits durch die Sprache ausgedrückten Idee auch noch einen Ausdruck durch musikalische Formen zu verleihen, beruht auf der Empfindung, daß durch den sprachlichen Ausdruck zwar die objectiven Momente einer Idee und die zwischen ihnen bestehenden Beziehungen, aber keineswegs auch die subjectiven Modificationen der gehobenen oder gedrückten Stimmung, in welcher sich der Mensch bei Vergegenwärtigung jener Momente befindet, zur unmittelbaren und lebendigen Erscheinung gelangen: denn in und mit dieser Empfindung stellt sich der Drang ein, auch diese Modificationen der Stimmung zum unmittelbaren, lebendigen Ausdruck zu bringen, dies kann aber nur durch die Hebung und Senkung der Stimme als solcher, d. h. durch die musikalischen Modulationen derselben, also durch die Arsen und Thesen des Rhythmus, durch das Auf- und Absteigen der Töne innerhalb der Melodie und durch die sich verschlingenden und durchkreuzenden Schwingungen und Bebungen der Harmonie erreicht werden.

Sofern nun die Formen, durch welche der Gesang die Modificationen der aus irgend einem Text hervorgehenden Stimmung zum Ausdruck bringt, im Wesentlichen dieselben sind, wie die Formen der eigentlichen oder Instrumentalmusik, können natürlich auch die Ausdrucksmittel für die komischen Stimmungen hier auf keinen anderen Bedingungen beruhen als dort, und wir brauchen sie daher hier nicht noch einmal aufzuzählen. Sofern aber diese Formen hier nicht frei und selbstständig auftreten, sondern stets in Bezug auf eine durch den Text im Voraus oder wenigstens gleichzeitig angeregte Stimmung gesetzt werden, können sie außerdem auch noch dadurch einen komischen Charakter erhalten, daß sie geflissentlich mit den Stimmungen, welche sie ausdrücken sollen, in Contrast gebracht werden, was natürlich in

so hyperbolischer und augenfälliger, jedoch nicht plumper Weise geschehen muß, daß man trotz des Widerspruchs zwischen Form und Inhalt das wahre Sachverhältniß herausfühlt. Hiedurch kann sich der Gesang zu einer Art von Ironie erheben, deren die Musik als solche nicht fähig ist; jedoch wird er davon nur dann Gebrauch machen dürfen, wenn die durch den Text angeregten Stimmungen nicht in dem Grade heilig und sacrosanct erscheinen, daß jeder Angriff gegen dieselben als Frevel erscheinen würde. Die nächste Veranlassung geben hierzu die allzu empfindsamen Texte, z. B. „Der Ritter Toggenburg", weßhalb sich an solchen sogar die Komik des Volksgesanges zu vergreifen pflegt. Aber auch abgesehen von dieser nicht selten ins Burleske und Frivole ausartenden Ironie, durch welche die musikalischen Formen mit der Totalität eines Textes in Widerspruch gesetzt werden, können vom Gesang auch bloß durch sein contrastirendes Verhalten zu einzelnen Partien oder Seiten des Textes ergötzliche Wirkungen erzielt werden, z. B. dadurch, daß er durch Melodie und Rhythmus gerade solche Wörter und Sylben desselben betont, welche dem Sinne gemäß keine Hervorhebung verdienen, wie es z. B. in dem volksüblichen Vortrage des bekannten Volksliedes: „Prinz Eugen der tapfre Ritter" ꝛc., mehrfach vorkommt; oder dadurch, daß er auf irgend einem Worte oder Satze, das die Vorstellung der Eile erweckt, die Stimme in ausgedehnten Figuren und Coloraturen oder häufigen Wiederholungen verweilen läßt, z. B. in der „Zauberflöte", wo vom Monostatos das „Nur geschwinde, nur geschwinde, nur geschwinde, sonst erwischen, sonst erwischen sie uns noch" eine gute Weile gesungen wird. Eine ganz besondere Befähigung zur Komik besitzt der Gesang in der unmittelbaren Beziehung der menschlichen Stimme zu den Stimmungen selbst, in ihrem wirklich individuellen, persönlichen Charakter und in der hieraus entspringenden Fähigkeit, auch die feinsten Nüancen der Empfindung und die verborgensten Züge des Charakters in so significanter Weise zur Erscheinung zu bringen, daß sich auch das vollkommenste Instrument, vom größten Meister gespielt, nicht entfernt damit vergleichen kann. Nicht wenig tragen dazu die verschiedenen Gradationen bei, welche zwischen der in ungehemmter Fülle ausströmenden Singstimme und der gewöhnlichen Sprechstimme in der Mitte liegen und die Unterschiede der Arie, des ariosen Recitativs, des parlanten Recitativs u. s. w. bedingen. Und von nicht geringerer Wirkung sind die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Organe, die besonderen Manieren des Vortrags und was sonst noch mit der Persönlichkeit des Sängers zusammenhängt: denn auch hieraus können komische Effecte hervorgehen, welche innerhalb der Instrumentalmusik unmöglich sind. Und weil nun beim Gesang jede einzelne Stimme durch eine wirkliche, als Individuum sich gebende Persönlichkeit vertreten ist, so folgt, daß der Gesang auch in den mehrstimmigen Piecen, namentlich in den Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. w. die Hauptbedingung des komischen Effects, nämlich das gleichsam zufällige Nebeneinanderherlaufenlassen der einzelnen Stimmen und das Festhalten ihrer Absonderlichkeit inmitten der Vergesellschaftung weit vollkommener als die Instrumentalmusik zu erreichen vermag, zumal wenn, wie in der Oper,

auch noch die Action und die Instrumentalmusik als unterstützende Elemente hinzutreten.

In der zwar nicht nothwendigen, aber natürlichen Verbindung mit der letztern besitzt denn der Gesang überhaupt ein gerade für die Komik und die Steigerung derselben höchst wirksames Mittel, nicht bloß, weil er den komischen Gesangformen analoge Instrumentalformen zur Seite stellen kann, sondern auch, weil sich ihm in dem Gegensatz zwischen Gesang und Accompagnement die Gelegenheit zur Herstellung eines neuen Contrastes bietet, indem er nämlich beide — auf ähnliche Weise wie Text und Melodie — als einander in Ausdruck, Rhythmus, Melodie, Harmonie scheinbar widersprechend, und doch zuletzt zusammentreffend darstellen kann.

So sehen wir also, daß der Gesang rücksichtlich seiner Befähigung zur Komik in gar vielen Beziehungen eine höhere Stufe als die Instrumentalmusik einnimmt; der wesentlichste und bedeutendste Fortschrittsmoment liegt aber jedenfalls darin, daß zur Komik der musikalischen Formen die Komik des Textes hinzutritt, durch welche jene ihrer elementarischen Unbestimmtheit und Vieldeutsamkeit entrissen und zum Ausdruck einer der Menschenbrust entquellenden und daher dem Menschen klar-verständlichen Stimmung erhoben wird.

§. 528.

Zur dritten und höchsten Stufe der komischen Darstellung gelangen aber die tonischen Künste erst in der Poesie als der Kunst der Sprache. Während der Gesang die Sprache nur herbeizieht, um den subjectiven Modificationen der Stimmung und den daraus hervorgehenden Modulationen der Stimme auch eine objective Basis zu geben, die Ausmalung und Darstellung der Stimmung aber immer als die Hauptsache und daher nicht die sprachlichen, sondern die musikalischen Formen der menschlichen Stimme als sein eigentliches Darstellungsmittel ansieht, macht es die Poesie gerade umgekehrt, d. h. sie sieht ihre wahre Aufgabe darin, die objectiven Erscheinungen und Verhältnisse der Welt selbst durch tonische Abbilder oder Reflexe derselben zur Anschauung zu bringen. Als solche kann sie aber nicht die reintonischen, sondern nur die lautlichen Gebilde der menschlichen Stimme ansehen, die in ihrem organischen Zusammenhange die Sprache und als diese das akustische Abbild der gesammten Welt, sofern sich dieselbe im menschlichen Geiste abgespiegelt hat, ausmachen. Was aber der Gesang als seine Hauptaufgabe ansieht, nämlich den Ausdruck der subjectiven Stimmung, mit welcher der menschliche Geist die Welt und ihre Erscheinungen in sich abspiegeln läßt, dies gilt der Poesie nur als ein begleitendes, nebenhergehendes Moment und sie nimmt daher auch das Darstellungsmittel des Gesanges, d. i. die Modulation der Töne als solcher, nur als ein particuläres, untergeordnetes Element, d. i. als Betonung, Accentuation, Sprachmelodie in die Sprache mit auf. In und mit der Sprache ergreift also die Kunst dasjenige Ausdrucksmittel, welches die im Mikrokosmos sich abspiegelnde Welt in allen ihren Verhältnissen und Erscheinungen in universellster und zugleich in individualisirtester und darum verständlichster Weise zur Erscheinung bringt

und in welchem daher auch die Komik die unerschöpflichste, in üppigster Kraft und Fülle sprudelnde, überall am nächsten zur Hand liegende Quelle für die Einkorkung und Wiederausschüttung des alle Risse und Spalten der Welt durchrieselnden Humors besitzt. Während die plastischen und die bisher betrachteten tonischen Künste nur die in rein-äußerlichen Bildern oder in generellen, subjectiven Stimmungen sich manifestirenden Widersprüche in ihr Gebiet ziehen konnten, stehen der Poesie schlechthin alle zu Gebote. Was nur immer dem Geiste durch Aug' oder Ohr oder irgend einen der anderen Sinne zum Bewußtsein gekommen ist: der Sprache wird es nie an einem entsprechenden Ausdruck dafür mangeln; ja sie besitzt deren nicht bloß für die sinnlich-wahrnehmbaren, sondern auch für die schlechthin übersinnlichen Substanzen und Thätigkeiten der Welt, für die rein-innerlichen oder transscendentalen Gefühle, Tendenzen, Ideen und für die nur vom Geist aufzufassenden logischen Verhältnisse und Beziehungen. Durch die Sprache können daher auch die innersten Geheimnisse und Mysterien des die Welt durchzuckenden und sie doch in ihrer Totalität nicht beschädigenden Widerspruchs an's Licht gebracht, die verkapptesten Mißverhältnisse entlarvt, die in den tiefsten Falten des Herzens begrabenen Thorheiten ausgeplaudert werden, und die Komik der Poesie erscheint daher von Seiten des ihr zu Gebote stehenden Inhalts als eine schlechthin unbegränzte und allumfassende.

§. 529.

Nicht einen gleichen Grad der Unbeschränktheit besitzt sie in formeller Beziehung: denn sofern ihr die Sprache nicht bloß als Zuträgerin, sondern auch als Gestalterin des Stoffes dient, ist sie an diejenigen Formationen gebunden, deren die Sprache als solche fähig ist, es sind also von Vornherein alle plastischen Formen geradezu ausgeschlossen, von den tonischen Formen aber erleidet geradezu diejenige, die in der Musik und im Gesang die hervortretendste ist, nämlich die Melodie, eine bedeutende Abschwächung, indem sie, wie schon gesagt, zur Accentuation oder Sprachmelodie herabgedrückt wird; die Harmonie aber, im musikalischem Sinne als gleichzeitige Verbindung verschiedener Töne betrachtet, verschwindet fast gänzlich, da die Poesie, wenn nicht die Deutlichkeit ihrer Worte und Begriffe verloren gehen soll, nur ausnahmsweise, z. B. in Volksscenen, bei Zänkereien u. dgl., mehrere Stimmen auf einmal beschäftigen kann. Selbst der Rhythmus, obschon eins ihrer wichtigsten Darstellungsmittel, besitzt in ihr nicht mehr dieselbe Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, wie in der Musik und dem Gesange, denn während die Musik ihr einzelnes als Ganzes gedachtes Fortschrittsmoment der Bewegung, d. i. den Tact, in Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel u. s. w. eintheilen kann, vermag die Poesie nur zwei verschiedene Zeittheile, nämlich Längen und Kürzen, zu unterscheiden und kann außerdem auch mit den Arsen und Thesen, den Unterbrechungen durch Pausen oder Cäsuren, der Hemmung und Beschleunigung des Tempo u. s w. nicht so mannigfaltig als jene Künste verfahren. Trotz alledem aber hat auch sie über eine unerschöpfliche Fülle verschiedener Formen zu gebieten und hat namentlich in der Verschiedenartigkeit

der articulirten Laute und in den unendlich variablen Zusammensetzungen und Gruppirungen derselben einen schlechthin unübersehlichen und nur ihr eigenthümlichen Formreichthum gewonnen, der ihr, wie zum Ausdruck des Schönen überhaupt, so namentlich auch zur Darstellung des Komischen eine Unzahl von höchst charakteristischen und wirksamen Mitteln darbietet.

Schon von den einzelnen Lauten und ihren einfachsten, elementaren, fast noch völlig sinnlosen Combinationen kann eine gewisse komische Wirkung hervorgehen, wie sich dieß an den ersten Lautbildungen der kleinen Kinder, in den Lautirübungen der Elementarschulen, den Naturlauten des Volks, ja auch noch an manchen unwillkührlich hervorbrechenden Empfindungsausdrücken der Gebildeteren deutlich erkennen läßt. Die unmittelbare Anwendung, welche die höhere Poesie hievon machen kann, ist freilich nicht gerade umfangreich, doch beruht hierauf einerseits die Komik in der ursprünglichsten aller Poesien, nämlich in der Onomatopoesie, die man z. B. aus Wörtern, wie quäken, meckern, grunzen, grinsen, humpeln, strampeln, zappeln, schnippisch, schnurrig, schnakisch, quatsch, plump, spitz, Blitz, Schnapps, Puttsch u. s. w. noch deutlich genug herausfühlt; andererseits ein nicht geringer Theil der vis comica in der Kinder- und Volkspoesie, z. B. in den Lustausbrüchen Juchfalleralleralleral, Juchheisaheisahopsassa, Heiderlumppumpump, Heiderlitzchenditzcheudei u. dgl., in den wunderlichen Namenbildungen für Oertlichkeiten und Personen, z. B. Schlaraffenland, Schnützelputz, Hüsterloh und Krekelborn, Firlefanz, Hippeldanz, Pietsch, Piesecke u. s. w., so wie auch für sachliche Gegenstände, z. B. „kleine Killekeia" für die Geige, „große Kum-Kum" für die Baßgeige, das italienische chicheri e chiacheri für Geplauder u. v. a. Alle diese Mittel stehen nun auch der Kunstpoesie zu Gebote, und sie macht davon theils durch einfache Adoption des ihr von der Sprache und Volkspoesie ausgearbeiteten Materials, theils durch analoge Bildungen Gebrauch, wie wir z. B. aus den Aristophanischen Nachbildungen von Naturlauten, wie „Brekkekekexkoaxkoax, Popopopopo popopopopoi, tititititititimpru", oder aus Namensbildungen wie Swifts „Liliput", Jean Paul's „Kuhschnappel", Immermann's „Apapurincasiquinitschchiquisaqua", „Zinzerling", „Rucciopuccio" rc. sehen können.

Zu höherer Komik steigert sich freilich die Benutzung der Sprache erst dann, wenn das begriffliche Moment der Lautverbindungen entschiedner und deutlicher in den Vordergrund tritt. Zunächst kann sie auch hier in bloßen Namenbildungen bestehen, Epikechodôs; d. i. nach Göthe „der große Hosenkackerling" für einen Furchtsamen, „Pyrgopolinices" (Mauerbrecher) für einen feigen Bramarbas, Artotrogus (Kuchenfresser) für einen Schmarotzer und vielen ähnlichen, wie „Horribilicribrifax, Simplicius Simplicissimus, Schnabelawoppski, Lumpacivagabundus, Carl Buttervogel, Schnuck-Puckelig-Erbsenscheucher in der Boccage zum Warzentrost" rc., oder in abenteuerlichen, monströsen Wortgebilden, wie ihrer unzählige bei Aristophanes sind, z. B. das längste von allen: „Austerigbökeligbuttenlampretigesschädelzerstückelungsherbegebrüheteslsilfionwürzigeshonigbeträufeltesamseligschnepfigestaubenfasani-geshähneleinhirnigesdrosselgebratenesemmerlinghaftigesmostigesgraupigesflügel-

gericht"; oder bei Platen, der einen Philosophen „ein Obertollhausüberschnappungsnarrenschiff" nennt; oder in lächerlichen Verdeutschungen der Fremdwörter, z. B. für Pianist „ein Fingerschlagtonkastentastenniederdrücker"; oder in überlangen Titeln mit geringer Bedeutung, z. B. „Geheimeoberappellationsgerichtsbotenläufergehülfe" 2c.; doch auch schon in einfacheren und sprachgebräuchlich gewordenen Ausdrücken, wie „Schmecksäbel, Schwanzstern, Preßbengel, Staatshämorrhoidarius, Bönhase, Unterleibbereiter" u. dgl.

§. 530.

Ein neues Feld öffnet sich in und mit der Benutzung seltsamer oder verkehrt angewandter Ableitungsendungen, z. B. wenn die Frau Pastorin in Giesecke's „Pfarrröschen" fast alle Wörter in Diminutivform bringt und z. B. für sacht sachtchen, für ja jachen sagt, oder wenn Leopold Schefer darüber in Zweifel ist, ob er den Fürsten eines kleinen Landes „Landesväterchen" oder „Ländchenvater" nennen soll, oder wenn solche Dinge in der Verkleinerungsform genannt werden, die dem Begriffe der Kleinheit widersprechen oder ohnedies schon klein genug sind, z. B. in Wörtern wie Göttchen, Kaiserreichlein, Palästlein, Ries'lein, Alexanderchen, Liliputanerchen 2c. So lassen sich auch durch andere Ableitungsformen komische Wirkungen erzielen, z. B. wenn man einer Schrift über die Substantivendungen —heit und —keit den Titel: „Ueber die Heitlichkeit und Keitlichkeit" geben wollte; oder wenn die Volkssprache Wörter bildet wie „Attentäter, Sapperloter, Schwerenöther, Kellertreppenruntergefalle, allerallerletzte 2c., oder wenn man sprachliche Mißbildungen noch übertreibt, z. B. für „mehrere" „mehrerere" sagt, eine von Kotzebue seinem Elias Krumm in den Mund gelegte Form, deren komische Wirkung noch dadurch erhöht wird, daß sich in dem Wohlgefallen an der Comparativendung der innerliche Kitzel über das ihm in Aussicht gestellte Heirathsgut und zugleich der stille Wunsch ausspricht, daß der vollen Kisten noch mehr als „mehrere" sein möchten.

Eine noch reichere und namentlich von der niederen Komik vielfach ausgebeutete Fundgrube des Komischen liegt in den Verwechselungen, falschen Bildungen und sonstigen Entstellungen der Geschlechts-, Zahl- und Verhältnißformen, der Tempora und Modi, der Infinitive und Partizipien u. s. w. Ganz besonders viel Stoff haben in dieser Beziehung die immerfort und in verschiedenartigsten Nüancen vorkommenden Verwechselungen des Dativ und Accusativ geboten, die natürlich um so lächerlicher erscheinen, wenn dadurch auch ergötzliche Entstellungen des Gedankens herbeigeführt werden, z. B. in einem Gedichte des Berliner Volksgeschmacks:

„Was ist mich das mit dich, mein Kind?
Du scheinst mich nicht recht wohl zu sind.
Du ißt mich nicht, du trinkst mich nicht,
Du stippst mich in den Kaffee nicht" u. s. w.

oder wenn der falsche Gebrauch auf irgend einer eigenthümlichen Auffassung der beiden Formen beruht, wie es z. B. bei der Gnädigen Frau in Tiecks „Gesellschaft auf dem Lande" der Fall ist, die den Accusativ stets und ohne

Unterschied gegen ihre Dienstboten, dagegen den Dativ in der Unterhaltung mit Ihresgleichen gebraucht, also z. B. sagt: „Christian, nehm er mich hier den Teller weg — Fanchon, thu' sie mich die Mütze auf," dagegen: „Wenn Sie wohl geruht haben, soll es mir freuen" u. s. w. Auch über die in andern grammatischen Formen ruhende vis comica spricht sich Tieck in dieser Novelle aus, indem er einem jungen Mann, der den Dativ und Accusativ zum Gegenstande zweier Gemälde gemacht hat, vor seinen Freunden eine Rede halten läßt, in der er sie mit scherzhafter Begeisterung auffordert ihm nachzufolgen und alsdann folgendermaßen schließt: „Mir nach, ihr Jünglinge, ihr Genien beflügelter Geister, die nur darauf warteten, den Himmel der Kunst von einer neuen Seite bestürmen zu können. Wem von euch wird der Nominativ, der seltsam geheimnißvolle Genitiv erscheinen? Von dem wunderlich verrufenen Vocativus, dem frömmsten der sechs Brüder, ist eine kuriose Sage durch alle Länder im Umlauf, so daß er der unwissenden Menge schon oft zum Gelächter gedient hat. Ebenso war Cassandra verspottet, so wurde des Tiresias Weisheit nur zu oft mißverstanden. Aber in manchem frommen Bilde, das die Augen in Ekstase nach oben dreht, von Carlo Dolce und ähnlichen, habe ich geglaubt, die Annäherung an meinen Vocativus, die Ahndung dieses hohen Ideals zu entdecken, wenn die Gemäldegallerien und ihre Register die Figur auch ganz anders taufen. Sollen denn aber bloß diese Casus in der neu aufblühenden Kunstschule gebildet werden? Diese hohen Gestalten bewachen ja nur den Eingang zur menschlichen Erkenntniß. Wer sie schon geheimnißvoll nennt, mit welcher Mystik muß er dann Indicativ und Conjunctiv, das nahe stehende Präsens, das hohe Perfectum, das verehrungswürdige Plusquamperfectum begrüßen? Ein Name, vor dem schon der Knabe sich beugt, der zum Bewußtsein erwacht. Soll ich das Futurum, das unbegreifliche Kind von diesem, das Paulo post noch nennen? Und der Infinitiv! Müßte er nicht in vielen Palästen als Schutzgott hingestellt werden, da der Große schon seit lange, der Vornehme mit lakonischem Bestreben ihn fast einzig und allein gebrauchte? Dann noch der heldenkühne Imperativ, dräuenden Blicks, zornig wie Ares, stark wie Thor, majestätisch wie Zeus. Ist erst dieses geschehen, so wage sich ein künftiger Praxiteles oder Apelles selbst an die beiden Aoristen der Griechen, um das Seltenste zu schaffen und deutlich zu machen, was dem menschlichen Geiste vielleicht möglich ist. Sie sehen aber, Verehrte, daß auch schon, wenn wir bei deutscher Mundart bleiben, der Begeisterung unendlich viel zu thun obliegt. Hier stehen sie, die ersten Anfänger dieses glorreichen Jahrhunderts, der Nachwelt verehrungswürdig, weil sie zuerst den Pfropf lösten, der bis dahin den brausenden Champagner in der Flasche festhielt."

Noch bei Weitem ergiebiger für die Komik zeigt sich die Sprache in syntaktischer Beziehung, d. i. in der Art und Weise, Begriffe mit einander zu verbinden, Sätze zu bilden, mehrere Sätze zu Satzgefügen zu vereinigen, Perioden zu bauen, von einer Periode zur andern fortzuschreiten, kurz in alledem, was das Eigenthümliche und Charakteristische des Gedankenausdrucks

und Stiles ausmacht. Von den unzähligen Erscheinungen, die in diesem Betracht komisch zu wirken vermögen, hier nur einige wenige, z. B. Ueberladung eines Substantivs mit Beiwörtern oder eines Verbs mit Adverbialbestimmungen; Häufung und Unterordnungen innerhalb eines und desselben Satzes; confuse Anordnung der Satzglieder (Hysteron Proteron); verkehrter Gebrauch der Verbindungswörter, z. B. des denn, des daher und also, des zwar .... aber, des entweder .... oder, des obgleich ... dennoch u. s. w.; stereotype Benutzung immerfort sich gleich bleibender Wendungen und Redensarten, Neigung, in lauter kurzen Hauptsätzen zu sprechen (coupirter Stil), oder umgekehrt, sich in weitschichtige, langathmige Perioden zu verwickeln; übertriebene Einschachtelung der Sätze in einander*); Mißverhältniß zwischen der Länge des Vordersatzes und des Nachsatzes; gänzliche Auslassung oder Verstümmelung des Nachsatzes; zweideutige Anwendung der Relativsätze u. s. w. u. s. w. Natürlich sind alle diese und andere grammatische und stilistische Sünden nicht als solche und unter allen Umständen komisch, sondern nur wenn sie einen zugleich chokirenden und in sich selbst zerfallenden Charakter tragen, den sie besonders durch den Schein von Wahrheit oder Unwahrheit, den sie dem Gedanken als solchen mittheilen, zu erreichen pflegen.

§. 531.

Wieder ein anderes Gebiet der sprachlichen Komik eröffnet sich in der Wahl des Ausdrucks. In dieser Hinsicht kann die komische Wirkung ebenso gut durch Gebrauch der allereigentlichsten und unverblümtesten, als auch umgekehrt durch metaphorische oder bildliche Bezeichnungen erreicht werden; jedoch ist der Spielraum der bildlichen Darstellungsweise ein bei Weitem größerer, weil durch Herbeiziehung fremdartiger, überraschender und dennoch in irgend einem bisher unerkannten Punkte zufällig zutreffender Bilder in unendlich-mannigfaltiger Weise der Effect von Chok und Gegenchok zu bewirken ist. Daher spielen alle Formen der bildlichen Darstellung, die Tropen, Metaphern, Gleichnisse, Parabeln, Allegorien, Personificationen u. s. w. ganz besonders aber der bildliche Witz in der komischen Poesie eine höchst wichtige Rolle, ja sie sind geradezu das brauchbarste und wirksamste Mittel derselben, um eine großartigere komische Idee auch in ihren einzelnen Theilen durchweg auf komische Weise auszuführen. Je unpassender und täppischer hiebei die Vergleichung auf den ersten Blick erscheint, um so leichter

---

*) Von der komischen Wirkung der Einschachtelung hat Schreiber dieses einmal ein schlagendes Beispiel erlebt. Ein alter Herr feierte seine goldne Hochzeit; ein anderer alter Herr wollte beim Festmahl auf dessen fünfzigjährige Treue einen Toast ausbringen, dessen erster Satz etwa folgendermaßen lauten sollte: „Wer, der wie Er, der Der, der er der Treugeliebte war, auch der treu Liebende stets blieb, mit gutem Gewissen in die Vergangenheit zurückblicken kann, das Fest seiner goldnen Hochzeit feiert: der kann wohl mit dem Kaiser Augustus sagen u. s. w." Leider aber kam er damit nicht zu Ende, sondern verwickelte sich dergestalt in das Der und Er und Er und Der, daß der Effect des „ridiculus mus" schon inmitten des „parturiunt montes" zum Durchbruch kam.

und sicherer wird auch nach Erkenntniß der Pointe, worin die beiden Gegenstände einander gleich sind, das Lachen erfolgen. Daher wirken auch die bildlichen Witze am meisten im Munde solcher Personen, von denen man dergleichen nicht erwartet, entweder weil sie dazu zu ernst oder trocken, oder auch weil sie dazu zu beschränkt und einfältig erscheinen, also im Munde von ehrbaren, gesetzten Leuten oder von Kindern, Thoren, Narren u. dgl. Aus dem Munde des wirklich Geistreichen, als witzig bereits Bekannten hingegen machen sie mehr einen pikanten, als komischen Eindruck; es müßte denn die Persönlichkeit desselben — wie Falstaff — auch sonst in das Gebiet der Komik fallen und ihren Witz eben so sehr gegen sich selbst wie gegen Andere richten.

Außer der Bildlichkeit giebt es aber noch mancherlei andere Eigenschaften, wodurch die Ausdrucksweise sich seltsamlich und dadurch als lächerlich darstellen kann, z. B. die Alterthümlichkeit, die übel oder falschangebrachte Gelehrsamkeit, die Geschraubtheit, die Ueberschwänglichkeit, die Abgemessenheit u. s. w. und hiezu gesellen sich alle diejenigen komischen Wirkungen, die in Idiotismen und Provinzialismen, in den Dialekten und deren Vermengung unter einander und mit der Schriftsprache, in der Confusion zweier wirklich verschiedener Sprachen, z. B. des Deutschen und Französischen, des Französischen und Englischen u. s. w., in der verkehrten Anwendung des Unterhaltungs- und Buch-, des Predigt- und Curialstils und so noch in unzähligen anderen Dingen ihren Grund haben.

§. 532.

Und hiebei haben wir noch nicht derjenigen Komik gedacht, welche die Sprache in akustischer Beziehung entfalten kann, und zwar nicht bloß durch den lispelnden, schnarrenden, polternden, stotternden, oder sonstwie absonderlichen Charakter, den sie innerhalb der individuellen Organe annimmt, sondern auch durch ihr Verhalten zu den rhythmischen und phonetischen Kunstformen, durch deren Anwendung sich die Sprache der Poesie von der Sprache der Prosa zu unterscheiden sucht. Denn kann sich auch, wie bereits oben erwähnt, die sprachliche Rhythmik an Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit nicht ganz mit der musikalischen messen, so besitzt sie doch Variabilität und Versatilität genug, um ihrer Bewegung je nach Belieben oder Bedürfniß einen edlen, würdevollen, erhabenen, tragischen oder gefälligen, leichtfertigen, komischen Charakter beizulegen und mithin das Eigenthümliche des komischen Processes auch in der Art und Weise, wie sich die Arsen und Thesen der Rede aneinander reihen, zur Erscheinung zu bringen. Da nun der rein-schöne Charakter des Rhythmus hier ebenso wie in der Musik auf dem rechten Maaß von Einheit und Mannigfaltigkeit, strenger Regelmäßigkeit und Freiheit beruht, so kann die Abnormität, aus der sich die Komik entwickelt, eben so gut in einer zu großen Einförmigkeit und Steifheit wie andererseits in einer zu kecken Willkühr und Ungebundenheit bestehen; doch werden im Allgemeinen die Rhythmen der letzteren Art der komischen Poesie mehr zusagen, als die ersteren. Daher erfuhr bereits durch Aristophanes der jambische Trimeter eine sehr freie Gestaltung, und noch will-

führlicher ward er von den römischen Lustspieldichtern Plautus und Terenz gehandhabt. Schlegel läßt den jambischen Trimeter sagen:

Fröhlicheren Festtanz lehrte mich Aristophanes,
Labyrinthischeren, die verlarvte Schaar anführend ihm;
Hin gaukl' ich zierlich in der beflügelten Füßchen Eil.

Das neue Lustspiel aber hat sich, nachdem es eine Zeitlang in dem steifen, pedantischen Alexandriner einhergeschritten, mit besonderem Glück des die Regeln der Metrik mehr verspottenden als befolgenden Knittelverses bedient, oder sich ganz und gar von den Fesseln eines bestimmten Versmaaßes losgerissen und sich den lustigen, munteren Strömungen der völlig ungebundenen Rede überlassen. Von den künstlicher gebauten Rhythmen sind besonders die hüpfenden Anapästen, die zwischen Pyrrhichien und Spondeen hin- und herschwankenden Ionici a minore, die wie in Pantoffeln salopp und coquett einherklappernden Hendekasyllaben und namentlich die mit Recht sogenannten „hinkenden Jamben", in denen die jambische, also aufsteigende Bewegung nach 5 Füßen plötzlich in eine trochäische, also fallende umschlägt und dadurch gleichsam sich selbst vernichtet, zur Erzielung komischer Effecte geeignet*); doch lassen sich auch die ursprünglich-ernsteren, z. B. der Hexameter, die alkäische Strophe u. s. w. hiezu mit Glück benutzen, besonders wenn es die Darstellung des komischen Pathos gilt.

§. 533.

Nicht minder ergiebig für die Komik sind die phonetischen Formen der Sprache: die Alliteration, die Assonanz und namentlich der Reim. Die komische Bedeutung der Alliteration spricht sich schon in den sprichwörtlichen Zusammenstellungen wie „Kind und Kegel", „Mann und Maus", „weder Fisch noch Fleisch", „Haut und Haar", „Stumpf und Stiel", ja schon in Bildungen wie „Schnickschnack", „Piffpaff", „Singsang" u. s. w. unverkennbar aus, wird aber auch von der komischen Poesie nicht selten mit gutem Erfolg benutzt, z. B. von Shakspeare in „Love's labours lost" sogleich im Titel. Die Wirkung der Assonanz ist nicht so schlagend, doch ist sie unter Andern von Tieck in seinen Romanzen vom kleinen Däumling mit Glück angewandt. Desto größer und gewaltiger ist die vis comica des Reimes, indem derselbe durch die Gleichheit des Klanges eben so wohl den im Komischen liegenden Widerspruch wie das zufällige Zusammentreffen des Widersprechenden in ihm zur Anschauung zu bringen vermag. Auch hiefür liefern uns zunächst Redensarten und Sprichwörter schlagende Belege, z. B. „mit Sack und Pack", „über Stock und Block", „Schutz und Trutz", „toll und voll", „Weg und Steg", „mit Ach und Krach", „in Saus und Braus", „singen und springen", „Knall und Fall", „Eile mit Weile", „das Soll und Muß ist eine harte Nuß", „aus einer Sau wird mein

*) Der Choliambus ist ein Vers für Kunstrichter,
Die überall mit Naseweisheit mitsprechen,
Und Eins nur wissen sollten: daß sie Nichts wissen! 2c.
(Schlegel.)

Lebtag kein Pfau" u. s. w. In wirklichen Dichtungen, namentlich solchen von größerem Umfange, kann natürlich nicht jeder einzelne Reim eine komische Kraft entfalten: denn die Wirkung liegt hier mehr im Ganzen, indem ein dem Inhalt nach Ungereimtes der Form nach als ein Gereimtes erscheint; jedoch tritt auch hier der ergötzliche Charakter desselben nicht selten auf das Unverkennbarste hervor, z. B. in Göthe's „Schneidercourage", wo zwei Spatzen und ein Schneider zufolge eines Schusses fallen und zwar

Die Spatzen von den Schroten,
Der Schneider von dem Schreck,
Die Spatzen in die Schoten,
Der Schneider in den . . . .

Am wirksamsten pflegt sich die komische Kraft des Reimes in den Knittelversen und altdeutschen Reimpaaren zu zeigen, z. B. im „Reineke Fuchs", in den „Schwänken des Hans Sachs", in den „Fastnachtspielen Göthe's" u. a.; doch auch gesetzmäßigere Formen, z. B. die Nibelungenstrophe (in Gudrun), der Alexandriner, die Ottave Rime, die Terzine, das Sonett, die Glosse und all' die unzähligen lyrischen Maaße geben ihm zur Entfaltung seiner Laune in reichstem Maaße Gelegenheit; ja es giebt nicht eine geringe Anzahl von Gedichten, deren erheiternde Wirkung fast ganz oder zum größten Theil auf der komischen Kraft des Reimes beruht, z. B. „die Heinzelmännchen" von Kopisch, das „Käferlied" von Reineck und fast unzählige von Rückert, z. B. „Ei, ei, Ney, Ney!", „der Apotheker", „die Göttin im Putzzimmer" u. s. w. Vermag schon die einfachste und regelrechteste Anwendung des Reimes Bedeutendes zu leisten, so steigert sich natürlich die Wirkung desselben noch wenn er verdoppelt, oder vervielfacht, nicht bloß an das Ende, sondern auch in die Mitte der Zeilen verlegt, zu sogenannten reichen, d. i. drei- und mehrsylbigen Reimen erweitert, aus fernen Regionen herbeigezogen, aus seltsamen, selbst entstellten Formen und Wörtern gebildet, mit Assonanzen, Alliterationen, Annominationen und dgl. in Verbindung gesetzt, kurz mit irgend einem wunderlichen, befremdlichen Wesen ausgestattet wird. Belege hiezu liefern alle komischen Dichtungen, die sich überhaupt des Reimes bedient haben, in Masse. Ich erinnere hier nur an das Rosalindenlied in Shakspeare's „Wie es Euch gefällt", von dem Probstein sagt, es sei der wahre Butterfrauentrab, wenn sie zu Markte gehen, und es dann so parodirt:

Sehnt der Hirsch sich nach den Hinden:
Laßt ihn suchen Rosalinden.
Will die Katze sich verbinden:
Glaubt, sie macht's gleich Rosalinden.
Reben müssen Bäum' umwinden:
So thut's nöthig Rosalinden u. s. w. u. s. w.

ferner an die Reimspiele in Schillers „Kapuzinerpredigt": der „Rheinstrom ist geworden zum Peinstrom, die Klöster ausgenommene Nester" ꝛc.; an Reime wie „verrunzeln" und „verschrunzeln", „zusammengewachsen" und „ungelachsen" in Tiecks „Phantasus", Göthe's Spruch: „Kleid' eine Säule, sie sieht wie eine Fräule", u. dgl. m. Das Großartigste hat in dieser Beziehung jedenfalls Rückert geleistet, namentlich in seinen „Nachbildungen der

Makamen", wo sich oft ganze Zeilen reimen, z. B. „Trauben und Herlinge, Tauben und Sperlinge"; „O ihr Präger und Wäger ächter Gewichte! O ihr Heger und Pfleger gerechter Gerichte!" „Was du stützest, schwanke nie, und wen du beschützest, wanke nie! u. s. w.

An die Reime und Reimspiele, unter denen namentlich auch die Kehrreime oder Refrains eine wichtige Rolle spielen, schließen sich sodann die freieren Wortspiele, die in den verschiedensten Formen, z. B. als die eigentlichen Wortwitze, als Equivoquen, Calembourgs, komische Etymologien, Räthsel, Charaden, Homonymen, Palindromen, Rebus u. s. w. auftreten können, z. B. der Calembourg über die Befestigung von Paris: „Ce mur murant Paris rend Paris murmurant." Wortspiele wie: „Non vini vi no, sed aquae vi no" als Inschrift eines mit Wein beladenen Schiffes; Il m'eût plu plus, s'il eût plu plus", Orlando's Freundschaftsversicherung: „Ich wünsche mir Eure entferntere Bekanntschaft"; die Betheuerung der Wärterin in „Romeo": „Ich wette vierzehn meiner Zähne darauf — zwar hab' ich nur vier Zähn', ich arme Frau — Sie ist nicht noch nicht vierzehn!"

§. 534.

Doch wir müssen hier abbrechen; denn es ist schlechthin unmöglich, all die verschiedenartigen Mittel und Wege, durch welche die Sprache komische Wirkungen erzeugen kann, auch nur andeutungsweise aufzuzählen; und schon das bisher Beigebrachte wird ausreichen, um zu zeigen, daß die Poesie in der Sprache ein Kunstmaterial besitzt, welches nicht bloß als Inhaber und Austräger der gesammten Ideenwelt, sondern auch als solches an Fülle der Komik alle bisher von uns kennen gelernten Darstellungsmittel übertrifft und ihnen außerdem noch darin den Rang abläuft, daß es dem producirenden Genius überall und sofort zu Gebote steht, ja daß die Ideen zugleich in ihm und mit ihm geboren werden, und daß es daher die ihm anvertrauten Gedanken zwar nicht am sinnlichsten und anschaulichsten, aber jedenfalls am raschesten und verständlichsten zum Bewußtsein bringt, was hier um so wichtiger ist, als das Komische, wie wir oben gesehen haben, von flüchtigster Natur ist und vorzugsweise vom Verstande aufgefaßt wird.

Daher hat denn auch die Poesie unter allen plastischen und tonischen Künsten bei Weitem das Meiste und Bedeutendste in der Komik geleistet und dieselbe in allen ihr möglichen Darstellungsformen, im Lyrischen, Epischen und Dramatischen zu einer unübersehlichen Anzahl kleinerer und größerer Dichtungen ausgebildet. Gewöhnlich zwar denkt man, wenn von komischer Poesie die Rede ist, zunächst an das komische Drama; aber obschon sie in diesem allerdings ihre vollkommenste Ausbildung erreicht, so kann sie sich doch auch in lyrischer und epischer Form ganz ihrer Natur gemäß entfalten.

§. 535.

Die komische Lyrik beruht auf einer komischen Weltanschauung und Weltabspiegelung des dichtenden Subjects, bei welcher insbesondere das dritte und letzte Moment des komischen Prozesses, nämlich das Gefühl der subjectiven Vollkommenheit den unvollkommenen Objecten gegenüber, zur Erscheinung kommt; sie zeichnet

daher die widerspruchsvollen und in sich nichtigen Erscheinungen der Welt nicht sowohl als solche und von Seiten ihres objectiven Bestandes, sondern vielmehr nur von Seiten ihres Wiederscheins im Geiste des Dichters und rücksichtlich ihres erheiternden Eindrucks auf das Gemüth desselben. Den Stoff hiezu kann sie aus allen möglichen Sphären der Natur und des Menschenlebens entlehnen; doch wird sie, wenn sie die Natur in ihr Gebiet ziehen will, nicht wohl umhin können, auch ihre Kräfte und Erscheinungen als von irgend einer Intelligenz und Willenskraft durchdrungen zu denken, weil das schlechthin Instinctive und Nothwendige nicht wohl als etwas Verkehrtes, vom Subject zu Ueberwindendes gedacht werden kann. Daher beruhen die komischen Naturschilderungen fast durchweg auf einer Personification der Naturerscheinungen, z. B. alle die Gedichte, in denen der Frühling als Knabe, als Hochzeitbitter, als Schacherjüdlein u. s. w. dargestellt wird.*) Von Seiten der Form kann die lyrische Komik sehr verschieden sein und demgemäß als Lied, als Schilderung, als Elegie (im antiken Sinne), als Dithyrambe, Epistel, Satyre, Epigramm, ja der epischen Form sich nähernd, auch als Parabel, Fabel, Romanze und Ballade, Idylle u. s. w. erscheinen. Dem Komischen am nächsten verwandt sind das gesellige Lied, die Satyre und das Epigramm; am weitesten davon ab liegen das Kirchenlied, die Hymne, die höhere Ode, sie müßten den selbst als solche travestirt werden sollen oder sich unwillkührlich, wie manche alten Kirchenlieder („Ich bin ein rechtes Rabenaas, ein rechter Sündenknüppel" ꝛc.) in das komische Gebiet verirren. Im Alterthum, besonders bei den Griechen, ist die komische Lyrik noch sparsam vertreten. Das Meiste findet sich bei Anakreon, Theokrit, Xenophanes, Theognis, Aesop und besonders in den lyrischen Partien des Aristophanes. Umfangreicher und selbstständiger tritt sie bereits bei den Römern, namentlich bei Ovid, Horaz, Catull, Properz u. A. auf; in der neueren Zeit aber ist sie, wie die Lyrik überhaupt, zu einer schlechthin unübersehbaren Ausdehnung angeschwollen und namentlich in Deutschland von einer Unzahl von Dichtern angebaut, von denen wir hier nur auf Hans Sachs, Rabener, Gellert, Bürger, Blumauer, Göthe, Uhland, Rückert, Heine, Reineck, Glasbrenner, Roquette ꝛc. hindeuten wollen.

§. 536.

Die komische Epik geht aus einer solchen komischen Weltanschauung hervor, welche hauptsächlich den ersten Moment des komischen Prozesses, nämlich das mit der Vollkommenheitsidee in Widerspruch stehende Object, ins Auge faßt und daher nicht unmittelbar und direct das subjective Wohlbehagen, sondern die Thorheiten und Widersprüche der Welt selbst zum Ausdruck gelangen läßt. Auch ihr steht die ganze Welt als ergiebige Quelle zu Gebote, doch hat sie ihren Stoff besonders gern aus dem Leben der niederen Regionen, ja sogar der Thierwelt geschöpft, so jedoch, daß sie darin ein Abbild des Lebens in höheren Regionen erblickt und die Analogien zwischen beiden zur Anschauung

*) Ueber die personificirende Kraft der Epitheta bei griechischen Dichtern enthält ein jüngst erschienenes Programm von C. E. Hense (Halberstadt) beachtungswerthe Zusammenstellungen.

bringt. Die älteste Dichtung dieser Art dürfte die dem Homer zugeschriebene Batrachomyomachie sein, worin ein Krieg zwischen den Fröschen und Mäusen als Zerrbild des trojanischen Kriegs hingestellt wird. Eben dahin gehören die verschiedenen Bearbeitungen der berühmten Thierfabel „Reineke Fuchs“ und ähnliche Dichtungen, z. B. „J animale parlante“, „der neue Reineke Fuchs“ von Glaßbrenner u. s. w. Daneben fehlt es auch nicht an komischen Epopöen, die den Stoff unmittelbar aus der Menschenwelt schöpfen, z. B. Pope's „Lockenraub“, Zachariä's „Schnupftuch“, Wieland's „Urtheil des Paris“, Immermann's „Tulifäntchen“, Kortüm's „Jobsiade“ u. s. w.; doch sind im Ganzen nur wenige darunter, die eine so unverwüstliche Frische, wie das letztgenannte Gedicht hätten. Wohlfeiler als hier ist die Komik in den wirklichen Travestien, sowie auch in den hyperbolischen oder den in Miniatur ausgeführten Nachbildungen wirklicher Heldengedichte, z. B. der Odyssee, obschon auch auf diesem Gebiete manches recht Ergötzliche geleistet ist. Wenn die neuere Zeit die für das Epos überhaupt und für das komische Epos insbesondere unerläßliche Naivetät mehr oder weniger verloren hat und daher in ihren Schöpfungen leicht die verstimmende Absicht zu merklich hervortreten läßt, so hat sie dafür in den komischen Zeit- und Sittenbildern, Reisebeschreibungen, Romanen, Novellen 2c. der Komik ein neues und weiteres Feld erobert, nämlich das Feld der das gewöhnliche prosaische Leben durchdringenden Irrungen und Verwirrungen, die für sie ein um so günstigerer Stoff sind, als sie der Dichter von irgend einer Sopha- oder Wagenecke aus in seiner ganzen Gemüthlichkeit und Behäbigkeit betrachten kann und in der behaglichen Abspiegelung derselben zugleich ein wohlthuendes Bild seines subjectiven Wohlgefühls zu geben vermag. Im Alterthum finden sich zu dieser Art von Komik nur erst die Anfänge, z. B. in einigen Platonischen Dialogen und den Schriften des Lucian; die moderne Poesie hingegen hat des mehr oder minder Treffenden und Bedeutenden dieser Art schon viel geliefert, wovon hier nur Rabelai's Gargantua und Pantagruel, Sterne's Tristran Schandy, Fielding's Tom Jones, Schwift's Gulliver, Grimmelhausen's Simplicissimus, Liscow's und Rabener's Satiren, Wieland's Geschichte der Abderiten, Thümmel's Reisen ins mittägliche Frankreich, mehrere von Göthe's kleineren Erzählungen, Jean Paul's Katzenberger, Fibel, Quintus Fixlein 2c., Tieck's Peter Lebrecht, Vogelscheuche, Jahrmarkt und vieles Andere, Chamisso's „Peter Schlemihl“, Eichendorff's „Aus dem Leben eines Taugenichts“, Heine's „Reisebilder“, Immermann's „Münchhausen“, Gutzkow's „Blasedow und seine Söhne“, Boz's Pickwickier und ihre Nachbildung von Stolle neben Vielem, dessen Aufzählung hier zu weit führen würde, genannt werden möge.

§. 537.

Zu der ihr angemessensten und wirksamsten Form gelangt aber die komische Poesie erst im komischen Drama oder im Lustspiel, weßhalb noch die Hegel'sche Aesthetik erst in und mit ihm dazu gelangt, den Begriff des Komischen überhaupt zu erörtern. Wenn die komische Epik besonders das erste, die komische Lyrik aber hauptsächlich das letzte Moment des komischen

Processes in's Auge faßt, hält sich hingegen das komische Drama vorzugsweise an das mittlere Moment desselben, d. i. an das eigentliche Zerplatzen des komischen Objects in Nichts, an das Zusammenschrumpfen des Widerspruchs gegen das Allgemeine zu einem Widerspruch in sich, an das Umschlagen und Ueberschnappen des Gefühls der objectiven Unvollkommenheit in das Gefühl der subjectiven Vollkommenheit, es giebt also den eigentlichen Kern und Keim, gleichsam das punctum saliens des Komischen und in und mit ihm zugleich das vorangehende und nachfolgende Moment, und bringt eben deßhalb den ganzen komischen Proceß am vollständigsten und lebendigsten zur Erscheinung. Während uns die Epiker und Lyriker durch den komischen Proceß hindurch als Vermittler und Führer gleichsam nur das Geleit geben und zwar jene in der Richtung von Vorn nach Hinten, diese in der Richtung von Hinten nach Vorn: setzen uns die Dramatiker mitten in denselben hinein, überlassen uns ganz der Sache und uns selbst, emancipiren uns von ihrer Vormundschaft und geben uns erst dadurch das unumschränkte Gefühl der subjectiven Freiheit und Vollkommenheit, welches zum vollen Genuß des Komischen unbedingt nothwendig ist. Im komischen Drama versenkt sich also das dichtende Subject dermaßen in sein komisches Object, daß es in und mit demselben, dem genießenden Subject zu Liebe, selbst aufgeht. Dies zeigt sich am Deutlichsten, wenn wir die ersten Anfänge der Komödie ins Auge fassen: denn diese reduciren sich bei allen Völkern auf Scherze und Spiele, welche bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt wurden. Dahin gehören z. B. die ländlichen Spiele der Griechen an den Dionysosfesten, die fescenninischen Scherze und mimischen Späße der italischen Völkerschaften bei den Saturnalien, Floralien &c., die im Mittelalter üblichen und bis in die neuere Zeit hineinreichenden Mummereien, Aufzüge und Schwänke am heiligen Dreikönigsabend, zu Fastnacht, an Esels- und Kirchweihfesten u. s. w. Bei allen diesen Gelegenheiten aber waren die Darstellenden und als solche zu Vertretern der lächerlichen Objecte sich hergebenden Persönlichkeiten in der Regel keine anderen als diejenigen, welche die Sache ausgedacht hatten, es pflegte sich also hier das schöpferische, producirende Subject wirklich im Object zu vernichten, um dem empfangenden, producirenden Subjecte das Gefühl der vollen ungetheilten Lust an demselben zu gewähren. Bei der späteren Ausbildung der Komödie ist zwar die eigentliche Darstellung des komischen Objects dem Dichter von den Schauspielern abgenommen; dies ändert aber an der Sachlage, wie wir sie eben entwickelt haben, nichts: denn Dichter und Schauspieler theilen sich gewissermaßen auf diese Weise in der Selbstpreisgebung, ohne irgendwie das genießende Subject in seiner Lust durch eine fühlbare Participation an derselben zu beengen. Im Drama tritt daher auch der harmlose, liebenswürdige, jedes Stolzes und jeder Selbstüberhebung ledige Charakter des Komikers am Unzweideutigsten hervor: denn es bethätigt sich in derselben eine Hingebung, Liebe und Bereitwilligkeit zur Selbstopferung, die an das Rührende, ja an das Ergreifende und Erhabene gränzt, vorausgesetzt, daß sie nicht in Motiven der Eitelkeit oder in einer läppischen Coquetterie mit der

eigenen Erbärmlichkeit, sondern wirklich in dem Drange, eine reine, göttliche Heiterkeit zu verbreiten, ihren Ursprung hat und sich hiebei auf einen unerschütterlichen Fond innerer Kraft und Hoheit stützt, die sich ohne Gefahr erniedrigen darf, weil es nicht ausbleiben kann, daß die Selbsterniedrigung in eine Erhöhung umschlägt. Und hieraus läßt sich zugleich erklären, warum man in Zeiten des natürlichen, unverdorbenen Gefühls nie einen Anstoß daran genommen hat, die komischen Spiele selbst an das Erhabenste und Heiligste anzuknüpfen: denn es ist in der That bloß ein einziger Schritt nicht nur vom Erhabenen zum Lächerlichen, sondern auch umgekehrt vom Lächerlichen zum Erhabenen. Jede ächt komische Mummerei, jede Darstellung eines wahren Lustspiels ist gewissermaßen eine Wiederholung der Handlung der Heiligen Drei Könige, die alle ihre Majestät und Macht aufgaben, um sich vor dem zum Kind gewordenen Gotte zu erniedrigen.

§. 538.

Da nun in der Selbstversenkung des dichtenden Subjects in das zerplatzende Object der charakteristische Grundzug der dramatischen Komik liegt, so muß jede Form der Komödie, in welcher sich der Dichter noch als über dem Object schwebend bemerkbar macht, als eine noch unvollendete angesehen werden. So groß daher die alte Komödie der Griechen, namentlich die des Aristophanes, in vielen anderen Beziehungen dasteht, so macht sie doch in ihren Parabasen, durch die der Dichter als solcher oder wenigstens in einer so schlechten Verkappung zum Publicum redet, daß wir deutlich das Gesicht Schnock, des Schreiners, aus dem Rachen des Löwen herausschauen sehen, auf das Unverkennbarste den Eindruck, daß der Dichter das subjective Element noch nicht ganz überwunden hat, wie sich denn dies auch in dem allzustark hervortretenden tendenziösen Charakter dieser Lustspiele, sowie in der überall sich fühlbar machenden Thatsache, daß der Dichter nur auf einem einseitigen Parteistandpunkte steht, nicht aber, wie ein Gott, frei und unbefangen über allen Parteien schwebt, zu erkennen giebt. Auch die spätere griechische, sowie die ihr nachgebildete römische Komödie hat sich von derartigen subjectiven Elementen noch nicht ganz frei gemacht; was sie aber in dieser Hinsicht gewonnen, hat sie an Großartigkeit des Stoffes eingebüßt, indem sie sich von der komischen Behandlung der öffentlichen und allgemeinen Interessen mehr und mehr in die Gränzen des Privatlebens zurückzog. Zum großen Theil gilt dies auch noch von der neueren Komödie; jedoch läßt sich aus den verschiedenartigen Richtungen, die sie eingeschlagen hat, mit Sicherheit entnehmen, daß sie sich keineswegs durch die eine oder die andere Art befriedigt fühlt, sondern darauf ausgeht, sich der gesammten Welt, so weit sich in ihr der Widerspruch bemerklich macht, zu bemächtigen, und jeder Lebenssphäre die komische Seite abzugewinnen. So finden wir auf der einen Seite in den Lustspielen der Spanier Lope de Vega, Calderon, Moreto, der Franzosen Molière, Scribe, Delavigne und der Engländer Sheridan, Cumberland, Fielding 2c., des Italieners Goldoni, des Dänen Holberg, der Deutschen Gryphius, Lessing, Kotzebue, Töpfer, Bauernfeld, Gutzkow,

Laube, Benedix, Hebbel, Freitag u. s. w. eine in alle möglichen Typen und Formen eingehende Fortführung und Weiterbildung der späteren griechischen Komödie wieder und zwar bald mit größerer Hinneigung zur Manier der Plautus'schen Charakterstücke, bald mehr im Geschmack der Terenzianischen Situationslustspiele. Auf der andern Seite aber begegnen wir in den phantastisch-romantischen Komödien Shakspear's, Gozzi's und Tiecks, sowie in einigen von Holberg, Göthe, Kleist, Grabbe &c. wieder dem Drange, ebenso wie die Aristophanische Komödie höhere und allgemeinere Lebensinteressen in ihr Gebiet zu ziehen und sie mit ähnlicher Keckheit und Ausgelassenheit zu behandeln; ja in einigen finden wir sogar eine Nachbildung der aristophonischen Formen wieder, z. B. in der „Verhängnißvollen Gabel" und dem „Romantischen Oedipus" von Platen, in der „Politischen Wochenstube" von Prutz u. A. Hiezu gesellen sich dann noch die zahllosen Schattirungen und Nüancen der niederen Komik in den Possen, Localstücken, Vaudevilles u. s. w., die ebenfalls mit mehr oder minder Geschick die erhabensten wie die niedrigsten Regionen für die Komik ausbeuten. In dieser Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit offenbart die moderne Komödie auf das Unverkennbarste, daß sie im Ganzen und Großen die antike Komik doch noch überbietet, wenn sich auch unter den einzelnen Repräsentanten derselben nur wenige mit einem Aristophanes messen können. Bleibt sie im Durchschnitt an Großartigkeit der Anlage, an grotesk-kühner Zeichnung der Figuren und kunstvoller Bearbeitung der Sprache hinter jener zurück, so übertrifft sie dieselbe hingegen bei Weitem an Feinheit der psychologischen Entwickelung, an Mannigfaltigkeit und Tiefe der Charakteristik, an Fülle spannender Verwickelungen und überraschender Entwickelungen, an Innigkeit und behaglicher Wärme des Tons, und namentlich an Milde und Menschlichkeit selbst gegen die von ihr verlachten Thorheiten, was, wie Zucker das Aufschäumen des Champagners, ihre Wirkung nicht verringert, sondern erhöht. Eine speciellere Erörterung dieser Unterschiede, sowie der historischen Entwickelung der Komödie überhaupt liegt natürlich außer den Gränzen dieser Schrift; doch möge hier wenigstens noch so viel angedeutet werden, daß die Grundunterschiede zwischen der antiken und der modernen Komik im Allgemeinen keine anderen sind als die, welche wir zwischen den Hauptentwickelungsstufen der Kunst, der Wissenschaft und des Lebens überhaupt bemerken und gewöhnlich als die Unterschiede der antik-plastischen und der christlich-romantischen Weltanschauung bezeichnen.

§. 539.

In und mit der Poesie erreicht die tonisch-komische Kunst einerseits den höchsten Gipfel der ihr möglichen Ausbildung, andererseits aber gelangt sie zugleich zu dem Gefühl, daß innerhalb der rein-tonischen Formen die höchste und vollkommenste Darstellung des Komischen noch nicht zu erreichen ist, und sie drängt daher auf ihrer höchsten Stufe, als komisches Drama, selbst zu einem noch weiteren Fortschritt, nämlich zum Uebergang in das Gebiet der **mimischen** Künste, in denen die tonischen und plastischen Formen ge-

meinsam auftreten und sich mehr oder minder innig zu einer einheitlichen Wirkung verschmelzen.

§. 540.

Natürlich wird in der Tanzkunst, als der niedrigsten Stufe der Mimik oder Gebärdenkunst, mit der Ersteigung dieses höheren Standpunktes nur der Anfang gemacht: denn sie ist wieder, wie die Baukunst und Instrumentalmusik, an die Darstellung der allgemeinen, abstracten, makrokosmischen Formen, z. B. des Geraden und Krummen, des Runden und Eckigen, des Gelinden und Schroffen, des Spitzen und Stumpfen rc. gebunden und kann daher auch das Komische nur durch eine hyperbolische Ausbildung dieser Formen oder durch eine chokirende Verbindung des Gegensätzlichen in ihnen, z. B. durch übertriebene, wirbelartige Kreisbewegungen (Pirouetten), allzukecke Sprünge (Entrechats, Capriolen), allzu pedantisches, steifes Einherschreiten, unvermitteltes Uebergehen aus der größten Beweglichkeit in die größte Starrheit und Ruhe u. dgl. m. zur Erscheinung bringen, ohne damit ganz bestimmte, für sich verständliche Vorstellungen zu verbinden. Zwar sind diese Formen schon dadurch, daß sie sich sichtbar gestalten, und daß sie durch mikrokosmische, individuelle Wesen dargestellt werden, nicht in dem Grade unbestimmt, wie die rein-akustischen Formen der Musik, noch auch wie die bloß durch elementare Stoffe dargestellten Formen der Baukunst; aber es drücken sich in ihnen doch immer noch keine wirklich bedeutungsvollen Handlungen aus, es sind vielmehr nur die generellen Typen der Bewegung, aus denen sich die wirklich inhaltsvollen psychologischen und dramatischen Bewegungen erst herausbilden.

§. 541.

Zu einer bedeutend höheren Stufe gelangt die Mimik und in ihr die Komik in der sogenannten Pantomimik, für die vielleicht noch passender, und zwar mit mehr Recht als für die Darstellung der sogenannten lebenden, in der That aber leblosen Bilder, die Benennung Bioplastik oder, wie wir oben vorgeschlagen, Meloplastik in Anspruch zu nehmen wäre, da die Hauptaufgabe derselben jedenfalls darin besteht, die Bewegung des menschlichen Körpers als eines beseelten Individuums oder Mikrokosmos unter dem Einfluß des Rhythmus, der Melodie und der Harmonie, sofern sich in denselben, wie beim Gesange, schon bestimmte Ideen ausdrücken, in lebendigen, plastischen Bildern und Gruppen zur Anschauung zu bringen. Als die vollkommenste und großartigste Ausbildung dieser Kunstform erscheint die mimische Darstellung in der Oper, in welcher denn auch die Komik im Mienen- und Gebärdenspiel ihr unwiderstehlichstes und am unmittelbarsten wirkendes Darstellungsmittel erreicht, obschon sie dasselbe hier noch nicht in seiner ganzen Fülle und Feinheit und Tiefe zur Anschauung bringen kann, da hier die Mienen und Gesten nicht unmittelbar die den musikalischen Formen zum Grunde liegenden poetischen Vorstellungen, sondern nur die zur Versinnlichung derselben dienenden musikalischen Formen selbst zum Ausdruck bringen kann.

§. 542.

Die wirklich höchste Stufe der Ausbildung erreicht daher die mimische Komik erst in der Schauspielkunst, in welcher das Mienen- und Gebärdenspiel der ganz unmittelbare Ausdruck nicht bloß allgemeiner Stimmungen, sondern ganz bestimmter Empfindungen, Gedanken und Willensacte ist und dieselben ebenso, wie die Sprache, der sie zur Begleitung dient, in den feinsten Nüancen und Schattirungen und mit rapidester Volubilität und Beweglichkeit zur Anschauung und zum Bewußtsein bringt. Der Mittel, welche hier der Komik zu Gebote stehen, sind unzählige und dabei so feine und eigenthümliche, daß sie sich in Worten nicht wohl beschreiben und charakterisiren lassen. Im Allgemeinen gilt jedoch auch hier, daß das Absonderliche, vom Gewohnten und Gebräuchlichen auffallend Abweichende und dadurch Chokirende, trotzdem aber Ungefährliche, weil in sich selbst Zerplatzende und dadurch vom Chok Befreiende den generellen Grundcharakter des Komischen ausmacht. Häufig liegen diese Grundbedingungen des Komischen in den Mienen und Gesten als solchen: denn es giebt manche Modificationen der Gesichtszüge, z. B. eine gewisse Art die Stirn zu runzeln, mit den Augen zu zwinkern, die Nase zu rümpfen, die Mundwinkel zu verziehen u. s. w., sowie auch Bewegungen der Gliedmaaßen, z. B. ein Tragen des Kopfes, ein Schlenkern mit den Armen, ein Scherwenzeln mit den Hüften, ein Zappeln mit den Beinen u. s. w., welche schon an sich und ohne deutliche Beziehung auf irgend eine zum Grunde liegende Idee zum Lachen reizen. Einen höheren Charakter aber nimmt die Komik an, wenn sie in dem Verhältniß der Bewegung zur Idee der Bewegung ihren Grund hat. Hiebei kann das Komische eben so gut in der Uebereinstimmung der Bewegung mit der Idee, als umgekehrt in ihrem Widerspruch gegen dieselbe liegen. Das Erste ist der Fall, wenn die Idee, z. B. das Motiv oder der Zweck der Bewegung selbst absonderlichen, widerspruchsvollen Charakters ist und die Bewegung als der treffendste Ausdruck dieses Widerspruchs erscheint; das Zweite, wenn die Idee an sich verständig ist, aber die Bewegung nicht zur Realisation, sondern zur Vernichtung der Idee beiträgt oder auch umgekehrt, wenn zu unsinnigen Gedanken sehr verständige Bewegungen gemacht werden. In keinem anderen Gebiete der Komik treten die Gegensätze der höheren und niederen, der feinen und derben Komik so grell hervor, als in diesem. Während sich die letztere nicht selten mit Fratzen- und Capriolenmachen begnügt oder, wo sie sich auf Charakteristik einläßt, nur die gröberen Züge und diese noch in übertriebener, verzerrter Darstellung wiedergiebt: spürt die erstere besonders den verborgenen, oft ganz in den Falten des Herzens begrabenen Gemüths- und Seelenbewegungen nach und erreicht ihre Effecte eben dadurch, daß sie diese Geheimnisse plötzlich auf die Oberfläche zaubert und sie in dieser Erscheinung als etwas ganz Eigenthümliches, gerade nur dieser Persönlichkeit Angehöriges, nur dieser Situation Entsprechendes zum Bewußtsein bringt und so auch die Manifestationen derselben, als einen rasch vorüberhuschenden, nicht wiederkehrenden Blitz aus dem Innern heraus, gleichsam als ein Hapaxlegomenon im Buche der Geschichte und des Lebens darstellt.

In dieser Fähigkeit der Schauspielkunst, jeden auch noch so verborgenen Gedanken mitten im Entstehen und Vergehen am Menschen und für den Menschen anschaulich zu machen, liegt denn auch der Grund ihres engen, unzertrennlichen Verhältnisses zur dramatischen Poesie und zum Komischen insbesondere, dergestalt, daß beide ohne einander kaum bestehen können. Aus der Nothwendigkeit dieser Verbindung geht aber zugleich hervor, daß in und mit diesen höchsten Kunstformen der Standpunkt der schlechthin einzelnen Kunst überwunden ist und daß die Einzelkunst im höchsten Stadium ihrer Ausbildung wieder auf die Nothwendigkeit eines Zusammenwirkens der Künste hinweist, was am Vollständigsten durch die Bühne erreicht wird: denn auf den Brettern, die die Welt bedeuten, fassen sich die Gegensätze der sichtbaren und hörbaren Welt, des Makrokosmos und Mikrokosmos wieder zur Welt überhaupt, der höchsten Manifestation der Schönheitsidee, zusammen; und ebenso reichen sich auf ihnen auch die Gegensätze des Komischen, Tragischen und Rein-Schönen zu gemeinsamer Wirkung, zur Darstellung des Schönen-schlechthin die Hände.

§. 543.

Wir haben hiemit die Komik bis zu ihrem höchsten Gipfel, den sie innerhalb der Kunst als solchen zu erreichen vermag, verfolgt und haben nun noch derjenigen Manifestationen des Komischen zu gedenken, in denen auch der Gegensatz von Natur und Kunst zur Aufhebung gelangt. Die Kunst, obwohl einerseits ein Gegensatz zur Natur, ist doch andererseits wieder ein Product der Natur, sie geht aus ihr hervor, bewegt sich in derselben, durch dieselbe und für dieselbe, und kehrt zuletzt in dieselbe zurück. Alles Künstlerische steht daher nothwendig mit natürlichen Elementen im Zusammenhange und alles Natürliche hat schon eine gewisse Richtung und Neigung zum Künstlerischen hin oder vom Künstlerischen weg, es besteht daher zwischen beiden stets und überall eine lebendige Wechselbeziehung. Daher giebt es denn auch eine Masse Erscheinungen, die sich recht entschieden als Producte beider Factoren darstellen, und dahin gehört einerseits Alles, was wir unter dem Namen Volkspoesie zusammenfassen, andererseits aber auch, was wir als die Schwächen und Fehler, die Corruptionen und Kehrseiten der Kunstthätigkeit zu betrachten pflegen. Diese Erscheinungen können natürlich in jedwedes Gebiet des Schönen fallen, wie denn z. B. die Volkssagen und Volksgesänge, die den großen Epen der Ilias, der Nibelungen, der Kalewala u. s. w. zum Grunde liegen, vorzugsweise tragischen Charakters sind; der bei Weitem größte Theil derselben aber gehört dem Reich des Komischen an, theils weil sie wie z. B. die Kindermärchen, Schwänke, Gesellschaftslieder, Trinklieder &c. geradezu zur Erheiterung und Ergötzung vorhanden sind, theils weil sich der natürlich-poetische Trieb am häufigsten in Augenblicken der Lustigkeit und Ausgelassenheit einstellt, theils weil die Naivetät und Originalität des Vortrags, die Unbeholfenheit in der Technik selbst den ernstseinsollenden Productionen dieser Art einen komischen Beigeschmack zu verleihen pflegt. Was der Komik dieser Erscheinungen an Feinheit und Correctheit abzugehen pflegt, ersetzt sie in der Regel reichlich durch ihre unverwüstliche Ursprünglichkeit,

Naturwüchsigkeit und Jugendlichkeit, welche aus der Leichtigkeit entspringt, mit der sie empfangen und immer aufs Neue von Geschlecht zu Geschlecht wiedergeboren wird, dergestalt, daß die ältesten Schwänke und Schnurren immer mit gleichem Effect aufgetischt oder als „Neue Lieder, gedruckt in diesem Jahr" auf den Markt gebracht werden können. Und diese Wirkung übt sie nicht etwa bloß auf die Kreise aus, für die sie zunächst berechnet ist; nein auch der ästhetisch-gebildete Geschmack kehrt zu ihr als einer ebenso erquickenden als kräftigen Hausmannskost stets gern zurück und läßt sich nach den Leckerbissen der Kunstpoesie den grobschrötigen Pumpernikel (Bon pour Nicle) gern gefallen, ja es hat für ihn diese Art der Komik einen potenzirten Reiz, weil sich in ihr Natur und Kunst nicht selten gegenseitig in ein komisches Licht stellen, so daß man vom künstlerischen Standpunkte über das Natürliche und vom natürlichen Standpunkte über das Künstlerische in ihnen lachen muß.

Nicht minder komisch als die zur Künstlerin werdende Natur zeigt sich nun oft auch die von der Kunst zur Natur zurückfallende Kunst, besonders wenn der Rückfall gerade dann eintritt, wenn die Kunst auf dem Flügelpferde der Poesie einen allzukühnen Flug über alle Natur hinausnehmen will, hierüber aber die Contenance verliert und rücklings der Mutter Natur wieder in den Schooß rutscht, oder wenn sie auf dem hohen Meere der Phantasie, statt selbst das Schifflein zu lenken, zu einem Spielball der Winde und Wellen wird und unwillkührlich das Bild der Kreuz- und Querzüge eines Ritters von A bis Z darstellt. Auf diese Weise werden nicht selten die jammervollsten Trauerspiele zu den ergötzlichsten Lustspielen und der überschwänglichste Tiefsinn schlägt zum radicalsten Unsinn um, wie z. B. in einem kürzeren Epos, welches nicht ohne Grund den Titel „Die gefallenen Engel" führt und folgendermaßen beginnt:

Rausche, Gesangschwung, schnell aufsittige reißend durch Glutmeer's
Blitzende Ronden zum Herrn, Gott, Preis, hinschmetternde Rühmung
Urgeist Dir, gejubelt dem Strahl in Nächten! Du Sonnkreis
Lausche dem lispelnden Lauttanz, nun mit Sturmesdurchwühlung
Brande dein wirbelndes Spiel, dumpf kracht, schwankt, stürzet der Weltreif! u. s. w.

§. 544.

Doch nicht bloß von Innen heraus, sondern auch von Außen hinein kann ein Product der Kunst aus der höchsten Tragik in die niedrigste Komik hinabgeschleudert werden, z. B. wenn der Schauspielerin, welche die Lady Macbeth spielt, in der Scene, wo sie als Nachtwandlerin mit dem Licht in der Hand erscheint, von einer besorgten Hausfrau auf der Gallerie zugerufen wird: „Macbethen! Es trippt!" Auf solche und ähnliche Weise stellt die gemeine Wirklichkeit öfter als man glaubt dem Idealismus der Kunst ein Bein, und will die Kunst nicht als eine grämliche Alte erscheinen, die keinen Spaß versteht, so muß sie zum bösen Spiel gute Miene machen und zuletzt den Widerspruch zwischen ihr und der Natur selbst zu einem Spielball ihrer Heiterkeit machen und so auch den letzten Gegensatz, welcher noch für sie

bestand, den zwischen der natürlichen und künstlerischen, der idealen und realen Welt, auflösen und beide in buntem Wirrwarr durcheinander spielen lassen, bald die Kunst im Spiegel der Natur, bald die Natur im Reflex der Kunst dem Lachen preisgebend. So gelangt die Komik zuletzt zu jenem Standpunkte, auf dem wir sie u. A. im „Sommernachtstraum" und noch toller in den Tieck'schen Lustspielen, namentlich im „Gestiefelten Kater," in der „Verkehrten Welt" und im „Prinz Zerbino" finden, wo die Bretterwelt und die wirkliche Welt in der tollsten Weise confundirt werden, dergestalt, daß die Zuschauer nicht minder mitspielen als die Schauspieler und die Schauspieler sich nicht weniger als Zuschauer gebärden als das Publikum, daß die agirenden Personen bald im Sinne ihrer Rollen, bald vom Standpunkte ihrer wirklichen Existenz aus reden und handeln, daß in die Handlung des Stücks bald die Verhältnisse der Fabel oder Geschichte, denen das Stück entlehnt ist, bald die dem Theater anhängenden Aeußerlichkeiten, z. B. die Verhältnisse der Ausgabe und Einnahme, der Rollenvertheilung, der Proben, der Maschinerie, der Theaterintriguen u. s. w. hineingezogen, kurz die Gränzen zwischen der dargestellten Welt einerseits und den darstellenden, zuschauenden, kritisirenden und sonstigen Elementen der außerhalb liegenden Welt andererseits ganz und gar niedergerissen werden.

Ein derartiges tolles Durcheinanderschütteln der Natur und Kunst, wodurch sich die Kunst in dem nämlichen Momente, in welchem sie sich setzt, auch wieder in die Luft sprengt, und Alles, was sie schafft, nur schafft, um es, wie das Kind seine Kartenhäuser, durch den erschütternden Odem des Lachens wieder umzublasen, ist natürlich das Aeußerste und Extravaganteste, was die Komik zu bieten vermag; und die Kunst hat sich daher so lange als möglich vor diesem Aeußersten wie vor einem Selbstmorde zu hüten. Dennoch thun ihr zu Zeiten solche Radicalkuren Noth, sie muß je dann und wann, wenn des Ungeziefers in ihrem Hause zu viel geworden ist, Entschlossenheit genug besitzen, das Haus über ihrem eigenen Kopfe abzubrennen, und sich mit einem Saltomortale nach der tollen Melodie: „Wenn das nicht gut für die Wanzen ist", in die lustig knisternden Flammen stürzen können, voll des sicheren Bewußtseins, daß das Feuer doch nur ihren Leib, nicht ihre Seele zu tödten vermag und daß sie aus der Asche, wie der Vogel Phönix, stets verjüngt und schöner wieder auffliegen wird.

IV. Verhältniß der einzelnen Künste zum Tragischen.

§. 545.

Da das Tragische wie das Komische, stets auf einem Processe, einer Bewegung beruht, so folgt, daß die tonischen und mimischen Künste mehr zur Darstellung des Tragischen geeignet sind als die plastischen; und weil das Tragische stets eine Beziehung des Einzelnen auf das Absolute voraussetzt und sich mithin vollkommen nur im Gebiet des Menschenlebens entfalten kann, so ist natürlich, daß die mikrokosmischen Künste dem Tragischen näher stehen, als die makrokosmischen, jedoch ferner als diejenigen, die wir die welthistorischen genannt haben.

§. 546.

Die geringste Befähigung zur Darstellung des Tragischen besitzt daher unter allen Künsten die Architektur, weil sie plastisch und makrokosmisch zu gleicher Zeit ist. Zwar vermag sie Gebäude von finsterem, drückendem, beängstigendem Charakter herzustellen, welche durch das Düstere ihres Colorits, durch die Massenhaftigkeit und Festigkeit ihrer Mauern, durch die Beschaffenheit und Anordnung ihrer einzelnen Bestandtheile eine Bestimmung verrathen, die mit den tragischen Kämpfen und Leiden der Menschheit auf das Engste zusammenhängt; sie kann uns durch einen Kerker an alle darin eingekerkerten Verbrecher, an alle Foltern einer gewaltthätigen Gerechtigkeitspflege, an alle Gräuel der Inquisition, durch eine Festung an alle Schrecken und Drangsale des Krieges, durch eine Zwingburg an alle Unterdrückungen der Freiheit, an alle Frevelthaten des Despotismus erinnern — aber durch alles dieses versetzt sie uns nur in eine dem Tragischen verwandte Stimmung; eine unmittelbare und directe Darstellung der Kämpfe selbst vermag sie nicht zu geben, ja die Erzielung von ästhetischen Wirkungen, wie die eben bezeichneten, schwebt bei derartigen Productionen nicht einmal als Zweck, wenigstens nicht als höchste, leitende Idee vor, sondern schließt sich dem, was um rein praktischer Zwecke willen geschaffen wird, nur in natürlicher Folge an, die ganze Beziehung der Baukunst zum Tragischen ist daher mehr eine zufällige, als eine in ihrem Wesen begründete.

§. 547.

Schon bedeutend näher dem Tragischen steht die Skulptur, denn sie vermag uns die Menschengestalt nicht bloß in ihrer reinen Idealität, sondern auch in ihren Kämpfen und Leiden, in ihren Schmerzen und Freuden darzustellen, wovon uns z. B. die Gruppen des sterbenden Fechters, des Laokoon, der Niobiden u. s. w. allbekannte Belege bieten. Im Ganzen greift sie jedoch nur selten zu solchen Stoffen und sucht ihre Aufgabe vorzugsweise im Gebiet des Rein-Schönen, Erhabenen oder Anmuthigen zu lösen.

§. 548.

Anders verhält es sich mit der Malerei. Diese macht sich, wie wir wissen, die Darstellung von Handlungen geradezu zur Aufgabe und so ist es natürlich, daß sie auch die tragischen Handlungen als die effectvollsten von allen mit in ihr Gebiet zieht. Zwar vermag auch sie, wie die Skulptur, nur einen einzelnen Moment aus dem tragischen Conflict zur Darstellung zu bringen; im Uebrigen aber kann sie sich auf diesem Felde weit freier als jene bewegen. Die größere Beweglichkeit und leichtere Handhabung ihres Materials gestattet ihr auch die Behandlung complicirterer und stärkerer Conflicte, sie ist bei der Auswahl des darzustellenden Moments bei Weitem nicht so von äußern Bedingungen abhängig, sie kann sich daher von Vornherein inhaltreichere, prägnantere und hiedurch auch das Vorher und Nachher klarer andeutende Momente wählen und dieselben durch Ausmalung des Einzelnen nach allen Seiten und Richtungen hin, z. B. durch Hinzufügung von Nebengruppen, durch charakteristische Ausführung des Hintergrundes

und äußeren Zubehörs, durch eigenthümliche Beleuchtung u. s. w. dergestalt beleben und kennzeichnen, daß wir aus dem einzelnen Momente mit Leichtigkeit die ganze Handlung verstehen und sie in ihrer drastischen Entwicklung vor uns zu haben glauben. Um freilich den tragischen Charakter einer Handlung ganz und vollständig zum Bewußtsein zu bringen, dazu reichen die ihr selbst zu Gebote stehenden Mittel oft nicht aus und sie muß sich daher nicht selten an die historischen Erinnerungen derer, die das Gemälde betrachten, anlehnen und sich darauf verlassen, daß sich diese beim Anblick dessen, was das Bild wirklich enthält, nicht bloß den ganzen äußern Verlauf der Handlung, sondern auch ihre innere welthistorische Bedeutung und ihr Verhältniß zur Idee der sittlichen Weltordnung vergegenwärtigen: denn erst in und mit dem Hinzutritt dieser Vorstellungen vermag sich der tragische Effect eines Gemäldes zu vollenden. Für den mit der Geschichte Unbekannten kann daher die tragische Wirkung eines Bildes leicht verloren gehen; hierin aber liegt kein Grund, sie ihm überhaupt abzusprechen, obschon sich eine der für die Malerei bestehenden Gränzen, welche Lessing im Laokoon behandelt, darin zu erkennen giebt.

§. 549.

Ein freieres unbegränzteres Gebiet eröffnet sich der Tragik in den tonischen Künsten, weil sie den tragischen Conflict selbst in seiner successiven Entwickelung verfolgen können. Die Instrumentalmusik zwar bleibt, während sie als tonische Kunst der Malerei in dieser Beziehung überlegen ist, als makrokosmische Kunst hinter derselben zurück: denn als solche vermag sie die Conflicte bloß in rein formeller Weise zu zeichnen und nur ein allgemeines, vieldeutsames Bild von der Art und Weise zu entwerfen, wie sich die Bewegung in tragischen Conflicten zu gestalten pflegt, ohne zugleich eine bestimmte Vorstellung darüber zu geben, was für Gewalten mit einander im Kampfe begriffen sind, welche besondere Art der Vollkommenheit sich zur Selbstüberhebung gesteigert hat, welche einzelne Frevelthaten sich aus dieser Selbsterhebung entwickelt haben und durch welche Mittel der Uebermuth des tragischen Objects gebrochen und überwältigt ist. Namentlich vermissen wir in der rein musikalischen Tragik den Gegensatz wirklich persönlicher, individueller Potenzen, die gegenseitige Bekämpfung sittlicher oder unsittlicher Bestrebungen. Die Mächte, welche einander gegenübertreten, erscheinen uns noch wie allgemeine Naturgewalten und der Conflict zwischen ihnen scheint daher mehr ein Kampf der Elemente, ein Brausen und Pfeifen des Sturmes, ein Toben und Rauschen der Meereswogen, als ein Conflict vernunftbegabter Einzelwesen zu sein. Die Instrumentalmusik schildert uns daher weniger die ächt tragischen Kämpfe selbst als nur die Sphäre, worin sich dieselben bewegen, und sie steht insofern mit der Architektur, der sie ja überhaupt als makrokosmische Kunst homogen ist, auf gleicher Stufe. Aber während diese die Sphäre nur im todten, ruhigen Zustande darzustellen vermag, zeigt sie dieselbe selbst im Zustande gewaltsamer Aufregung und vergegenwärtigt uns gewissermaßen das Accompagne-

ment, welches die Elemente der Natur zu den Kämpfen der Weltgeschichte aufzuspielen pflegen. Und gerade hiezu ist sie denn auch wie keine andere Kunst befähigt, indem sie im concertirenden Gewühl der verschiedenen Instrumente, in der Fortspinnung, Steigerung und Lösung der Dissonanzen, in der leidenschaftlich-tollkühnen oder schwermüthig-zögernden Bewegung des Rhythmus, im unruhigen Wechsel des Tempo vom rasendsten Prestissimo bis zum schleichendsten Larghetto, im rastlosen Auf- und Abwogen der Tonmassen zwischen einem fort und fort anwachsenden Forte und einem hinsterbenden Piano u. s. w. die natürlichsten und wirksamsten Mittel besitzt, um nicht nur vom successiven Verlauf eines Kampfes, sondern auch von dem gleichzeitigen Durcheinanderwüthen der in ihm thätigen Elemente ein ebenso treues als lebendiges Bild zu liefern.

§. 550.

Zu einer noch höheren Stufe erhebt sich die Tragik im Gesange: denn in ihm treten nicht bloß Instrumente, sondern Menschenstimmen in Kampf, es offenbaren sich in ihm die innern Conflicte des Seelenlebens und zu dem unbestimmten, vieldeutsamen Schlachtgewühl der Töne tritt das bestimmende, deutende Wort hinzu — freilich noch nicht, um als solches in seiner vollen Bedeutung zu wirken, d. h. alle Verhältnisse und Beziehungen der wirklichen Welt bis in's Einzelste hinein dem erkennenden Geiste klar zum Bewußtsein zu bringen, sondern eben nur als vermittelnder Dolmetscher, um die dunklen, an sich unverständlichen Kämpfe der Töne doch einigermaßen in ein helleres Licht zu setzen. Auch der Gesang vermag uns daher noch nicht die sittlichen Conflicte selbst, sondern nur die sie begleitenden Gefühle und Empfindungen, die psychischen Stimmungen, unter denen sie sich entwickeln, zu enthüllen; er geht daher zwar über die Instrumentalmusik insofern hinaus, daß er nicht bloß die den tragischen Kampf der Individuen begleitenden äußern Weltverhältnisse, sondern vielmehr die mit ihm Hand in Hand gehenden inneren Gemüthszustände schildert, bleibt ihr aber insofern noch gleich, daß er vorzugsweise die formelle Seite der Handlung, das Auf- und Niederwogen der Bewegung, und nur nebenbei auch ihren Inhalt, die sittlichen Triebfedern und Motive, zum Gegenstande der Darstellung macht und daher seine eigentlichen Effecte nicht durch den ihm zur Basis dienenden Text, sondern durch die über dem Text schwebenden musikalischen Formen: Rhythmus, Melodie, Harmonie rc. zu erzeugen sucht.

§. 551.

Nimmt daher der Gesang unter den tonischen Künsten, wie die Skulptur unter den plastischen, nur die zweite Stufe ein, so gelangen wir hiegegen in und mit der Poesie zur dritten und höchsten Stufe dieser Kunstsphäre: denn sie führt uns, wie die Malerei, zu einem wirklich klaren Verständniß der tragischen Conflicte und legt uns dieselben nicht bloß im Wiederschein der sie umgebenden Außenwelt, noch in den Gefühlsbebungen der sie durchkämpfenden Innenwelt, sondern in der zwischen beiden Welten bestehenden lebendigen Wechselbeziehung bloß, hat jedoch vor der Malerei das voraus, daß sie nicht bloß einen einzelnen Moment der Handlung, sondern den ganzen Verlauf derselben mit klarer Dar-

legung aller dabei mitwirkenden Elemente zur Darstellung bringt, während sie umgekehrt darin hinter ihr zurückbleibt, daß sie diese Elemente und die zwischen ihnen bestehenden Bezüge nicht unmittelbar vor das äußere, sondern nur vor das innere Auge stellt und daß sie auch die gleichzeitig und nebeneinander agirenden Elemente nur nacheinander vorzuführen, also den einzelnen Moment nicht mit einem Schlage in allen seinen Beziehungen zur Präsenz zu bringen vermag. In letzter Beziehung befindet sie sich auch gegen die Musik und den Gesang im Nachtheil: denn während diese noch im Stande sind, zu gleicher Zeit mehrere Stimmen agiren und miteinander kämpfen zu lassen, kann die Poesie als solche, d. h. sobald sie sich bloß auf sprachlichem Wege, d. i. als Recitation versinnlicht, auf einmal immer nur ein Element in Thätigkeit zeigen und muß daher die in der Wirklichkeit simultan agirenden Kräfte zu successiv sich entfaltenden auseinanderlegen. Erscheint dies vom objectiven Standpunkte betrachtet als eine Abweichung von der Wahrheit, so muß es hiegegen, vom Standpunkte des recipirenden Subjects aus betrachtet, als eine Potenzirung der Wahrheit angesehen werden: denn streng genommen nimmt der Geist auf einmal immer nur ein Einziges mit Klarheit in sich auf und selbst das Auge sieht genau genommen in einem Momente auch nur einen Punkt, und wenn wir mehr Objecte auf einmal zu sehen glauben, so ist dies eigentlich eine Illusion, welche durch die rapide Schnelligkeit, mit welcher das Auge einen vor ihm liegenden Raum überfliegt, erzeugt wird. Was daher die Poesie nacheinander darstellt, ist für den auffassenden Geist wirklich ein ihm nacheinander zum Bewußtsein Kommendes, und sie geht daher eigentlich nur darin über die Wahrheit hinaus, daß sie die in der Wirklichkeit sich rascher folgenden Momente in langsamerer Bewegung an uns vorüberführt und uns eben hiedurch ein klareres Verständniß, eine bestimmtere Anschauung derselben verschafft. Das versinnlichende Bild des tragischen Conflictes erleidet hiebei unbestreitbar eine gewisse Abschwächung, weil gerade in der Hast und Ungeduld, mit welcher die tragischen Parteien gegeneinander verfahren, eine wesentliche Eigenschaft des Tragischen liegt, und daher kommt es, daß uns die Geduld, mit welcher die tragischen Personen im Dialog die Beendigung ihrer oft langen Explicationen abwarten, leicht als unnatürlich erscheint und daß wir namentlich in leidenschaftlich bewegten Scenen einen möglichst raschen Wechsel oder ein gegenseitiges Abbrechen der Reden mit möglichst schlagendem, sich gegenseitig vernichtendem Inhalt, wie in den griechischen Monostichen, am Platze finden. Was aber der Poesie in dieser und andern Beziehungen an versinnlichender Kraft abgeht, ersetzt sie im reichsten Maaße durch die ihr, wie keiner andern Kunst, zu Gebote stehende Fähigkeit, die tragischen Conflicte geistig zu verklären und die wesentlichen Elemente und Momente derselben — z. B. die besondere Art der Vollkommenheit, Erhabenheit und Größe, aus der sich der Kampf entwickelt, die besondere Schuld, die aus jener Vollkommenheit hervorgeht, die besonderen socialen, nationalen und historischen Verhältnisse, unter denen die Kämpfe stattfinden, die verschiedenen Persönlichkeiten, die daran Theil nehmen, die mannigfachen sittlichen Motive und Tendenzen, die dabei durcheinander wirken, die besondere Art der Machtentfaltung, durch welche die Parteien mit einander kämpfen, die

eigenthümliche, bald als Fatum, bald als weltliche Macht, bald als moralische Weltordnung wirkende Gewalt, in welcher sich zuletzt das dem Kampf ein Ende machende Absolute darstellt — dem Dunkel oder Dämmerlicht vieldeutsamer Formen zu entreißen und zu bestimmten, deutlich erkennbaren Vorstellungen zu gestalten.

§. 552.

Am vollkommensten und unmittelbarsten erreicht sie dies in der dramatischen Form; doch auch in der epischen und lyrischen Einkleidung ist sie der Darstellung des Tragischen fähig. So ist die Ilias offenbar ein tragisches Epos, in welchem die unwiderstehliche Gewalt des für Recht und Freundschaft einstehenden Absoluten als der in passiver und activer Kraft sich äußernde und hier wie dort die Gegner niederschmetternde Zorn eines in seinem Recht einerseits und in seinem Gefühl andererseits gekränkten Helden dargestellt wird. Auch das Nibelungenlied ist durch und durch tragischen Charakters, und so zieht sich ein tragischer Grundton auch durch den Kampf der Kuruinge und Panduige in den indischen Epen, durch die von Rückert bearbeitete Sage von Rostem und Suhrab aus dem persischen Königsbuch, durch die Cidsagen der Spanier, durch die Markosagen der Serben, durch die Sagen der Edda bei den Scandinaviern u. s. w., ja auch unter den in kleineren Rahmen eingefaßten epischen Dichtungen, namentlich unter den Balladen und Romanzen, haben nicht wenige nach Inhalt und Form ein entschieden tragisches Gepräge, z. B. Bürger's Leonore, Göthe's Erlkönig, Schiller's Taucher, Uhland's „Des Sängers Fluch" u. v. a., und so hat endlich auch das moderne Ersatzmittel des Epos, der Roman, schon Werke von ergreifendster Tragik wie Göthe's Wahlverwandtschaften, Tieck's Vittoria Accorombona, W. Alexis' Falscher Woldemar, H. König's Regina, O. Müller's Charlotte Ackermann ꝛc. geliefert.

§. 553.

Sucht die epische Tragik außer dem tragischen Geschick der Persönlichkeiten ganz besonders auch den landschaftlichen und historischen Hintergrund, sowie überhaupt das äußere Beiwerk mit im tragischen Lichte darzustellen und erhält sie hiedurch etwas vom Charakter der tragischen Instrumentalmusik, so geht hingegen die lyrische Tragik hauptsächlich auf Darstellung der die tragischen Ereignisse und Handlungen begleitenden Empfindungen und Gefühle aus und erscheint somit innerhalb der Poesie als ein Analogon des Gesanges. Zu den lyrischen Gedichten tragischen Charakters gehören die Klagelieder, Bußlieder, Grablieder, Kirchhofselegien, die Ergüsse des Weltschmerzes, die Ausbrüche der Verzweiflung u. s. w., für welche die Poesie keine stereotypen Formen besitzt, obschon die Form der antiken Elegie ursprünglich für den lyrischen Ausdruck der Klage erfunden ist und daher auch noch jetzt wohl das Tragische in der Lyrik das Elegische genannt wird. In der Lyrik artet das Tragische am leichtesten in das Weinerliche, Trübselige, Lugubre, oder auch umgekehrt ins Bizarre, Krampfhafte, Verzerrte aus; doch giebt es auch hier Dichtungen von ächt rührender, ergreifender und erschütternder Gewalt, z. B. im Griechischen die den Tragödien einverwebten Chorgesänge, im Lateinischen manche der Horazischen Oden und Tibull'schen Ele-

gien, im Deutschen Göthe's Mignon und Harfenspielerlieder („Wer nie sein Brot mit Thränen aß"), Schiller's Chorlieder in der „Braut von Messina" und nicht wenige der Dichtungen von Hölty, Hölderlin, Lenau, Anastasius Grün, Dingelstedt u. A.

§. 554.

Das eigentliche Kampfgefild der tragischen Conflicte ist jedoch das Gebiet der dramatischen Poesie, und hier haben denn auch die verschiedensten Nüancen des Tragischen ihre vielseitigste und vollendetste Ausbildung erhalten. So finden wir bei den Griechen die drei Hauptarten des Tragischen in den drei Koryphäen der antiken Tragödie vertreten, nämlich das Dämonische, Titanenhafte, Erschütternde in Aeschylos, das Pathetische, Heroische, Ergreifende in Sophokles und das Rein-Menschliche, Wehmuthsvolle, Rührende bei Euripides.

Aeschylos faßt den tragischen Conflict vorzugsweise als einen Kampf der alten, kosmogonischen Gottheiten mit den neuern, individualisirten Göttern, mithin als einen Kampf der Naturgewalten mit der Geisterkraft, der Elemente mit dem Individuum, des Makrokosmos mit dem Mikrokosmos, der instinctiven Leidenschaft mit dem Sittengesetz, der allgemeinen Nothwendigkeit mit der persönlichen Freiheit oder wie man sonst diesen Gegensatz noch bezeichnen kann, und zwar so, daß die naturalistischen Mächte als die dämonischen, titanenhaften, aufrührerischen, den persönlichen als den milderen, gemäßigtern, herrschenden unterliegen. So im „Prometheus", in welchem sich das Titanenhafte und demokratische Instinctive der Menschennatur, ohne durch göttliche Intelligenz und Recht dazu berufen zu sein, der Gewalt des Feuers und der Kunst des Gewebes, d. h. der geistigen Willenskraft und Klugheit bemächtigt und dafür von der die höhere Einsicht und Berechtigung repräsentirenden Gottheit, in deren Händen allein jene Gaben segenbringend zu wirken vermögen, gezüchtigt und so lange in Fesseln gehalten wird, bis ihn Herakles befreit, d. h. bis ihm die sittliche und als solche zu Gott sich erhebende Kraft des Menschen Erlösung bringen wird. So in der „Orestie", in welcher die dämonische Gewalt der Nemesis und der Furien, statt die alten Verbrechen zu sühnen, nur neue Verbrechen und Qualen erzeugt und daher von den milderen Gottheiten Apollon und Athene in die ihr gebührenden Schranken zurückgewiesen wird. So ferner in den „Persern", in welchen die rein physische Gewalt des Xerxes der sittlichen Kraft der Griechen erliegt; in den „Sieben gegen Theben", in welchen der die höheren Rücksichten auf die Einheit des Ganzen aus dem Auge verlierende, im Bruderzwist sich darstellende Dualismus der Natur sich selbst aufreibt und einer einheitlichen Staatsordnung das Feld räumen muß; und endlich in den „Schutzflehenden", in welchen die sittliche Macht des Gastrechts über die rohe Gewalt des Hasses und der Verfolgung triumphirt.

Bei Sophokles hingegen besteht der tragische Conflict entweder in dem Kampfe zweier einseitig-sittlichen Mächte gegen einander oder in der Selbsterhebung einer einzelnen sittlich-erregten Leidenschaft; das Absolute er-

scheint also hier als das die Einseitigkeit aufhebende und dadurch die Totalität herstellende Sittengesetz in seiner objectiven Allgemeinheit und Reinheit. So in der „Antigone" und den beiden „Oedipus", über die wir uns schon oben (§. 336, 345, 349) ausgesprochen haben; in der „Elektra", in welcher Klytämnestra fällt, weil sie sich durch ihre sittliche Entrüstung über die Hinopferung der Iphigenia bis zur Ermordung ihres Gemahls Agamemnon hat fortreißen lassen; im „Aias", worin dieser Held den Untergang erleidet, weil er seinen Schmerz über das ihm widerfahrene Unrecht bis zur Wuth und Raserei ausarten läßt u. s. w.

Bei Euripides endlich stellt sich der tragische Conflict meistentheils als ein Ringen des Menschen mit sich selbst, als ein Kampf der widersprechenden Gefühle, Affecte und Bestrebungen im Menschen dar und das Absolute zeigt sich daher bei ihm vorzugsweise als das innerlich waltende Sittengesetz, welches den inneren Gegensätzen ihre Festigkeit nimmt, sie in Fluß und Bewegung setzt und dadurch eine Enthüllung der geheimsten Gemüthsbewegungen und ein Ineinanderfließen der widerstrebendsten Elemente bewirkt. Demzufolge ist die äußere Handlung bei ihm von geringerer Bedeutung und schwächerer Anlage, gleichsam nur das Gefäß, in welchem das Innere dargereicht wird; und obschon die Stoffe dazu ebenfalls aus dem Mythenkreise des heroischen Zeitalters, namentlich aus der tragischen Geschichte der Kadmeionen und Pelopiden, aus der des Argonautenzugs und des trojanischen Krieges entlehnt waren: so waren doch seine Chraktere weder von jener übermenschlichen, titanenhaften Größe, welche die Gestalten der Aeschyleischen Tragödie charakterisirt, noch von jener heroischen, zwar im Maaß des Menschlichen bleibenden, aber über das gewohnte Maaß weit hinausragenden Erhabenheit, die wir an den Sophokleischen Helden bewundern, sondern sie näherten sich mehr oder minder den Menschen des gewöhnlichen Lebens, sie empfanden, reflectirten und redeten, wie die Personen der Wirklichkeit in ähnlichen Lebensverhältnissen zur Zeit des Euripides zu empfinden, zu reflectiren und zu reden pflegten; und wenn sie auch, weil sie sich meist in höheren Lebenskreisen bewegten, dem Niedrigen und Trivialen fern blieben, so trugen sie doch mehr das Gepräge der Natürlichkeit und Realität, als das der Verklärung und Idealität. Sie übten daher nothwendig auf das Herz des Menschen einen zwar schwächer erschütternden, aber desto stärker rührenden Eindruck aus, um dessenwillen Euripides von Aristoteles als der Tragischste (τραγικώτατος) unter den Tragikern bezeichnet ist; in und mit dieser Natürlichkeit ging aber die tiefere Naturwahrheit, die Uebereinstimmung der Charaktere mit der Mythenwelt, der sie entlehnt sind, und mit den Handlungen, welche die Sage ihnen beilegt, verloren, die Reflexions- und Redeweise der Euripideischen Helden steht daher nicht selten mit ihrer Handlungsweise in Widerspruch, oder die Handlungen haben sich abweichend von der Sage gestaltet und den Tendenzen des Dichters gemäß eine freiere, oft willkührliche Modification erfahren müssen.

§. 555.

Diese charakteristischen Unterschiede der drei griechischen Tragiker markiren sich auch in der technischen Construction ihrer Dichtungen. Bei Aeschylos ist

die Handlung einfach und übersichtlich, bei Sophokles schon complicirter, aber von der Einheit im Zügel gehalten und abgerundet, bei Euripides wechselnd, dem ursprünglichen Plane nicht treu bleibend, oft in Doppelhandlungen auseinanderfallend. Dies zeigt sich auch im Verhältniß des Chors zum Dialoge. Während der Chor, welcher als solcher das über dem Conflict schwebende, so wie das unter dem Conflict leidende Element, d. h. das von seiner idealen und realen Seite sich darstellende, also durch den Conflict gleichsam auseinander gerissene Absolute repräsentirt, bei Aeschylos noch dominirt und über den Dialog, welcher den Conflict selbst darstellt, das Uebergewicht hat, bei Sophokles aber zum Dialog in ein sachgemäßes, entsprechendes Verhältniß gestellt ist, erscheint er bei Euripides bereits in ziemlich untergeordneter Stellung, ja hat bei dem reflectirenden, die Fabel mehr oder weniger in den Prolog zurückdrängenden Charakter des Dialogs kaum noch eine von demselben specifisch verschiedene Bedeutung, wodurch der ursprüngliche Organismus der antiken Tragödie wesentlich gestört und die Repräsentation des Göttlichen gegen die Vertreter des Menschlichen allzusehr in den Hintergrund gedrängt oder mit dem Menschlichen confundirt erscheint. — In ähnlicher Weise unterscheiden sich die drei Dichter auch von Seiten der Diction. Die Sprache des Aeschylos trägt durchweg auch den Charakter des Uebermenschlichen, Titanenhaften, das Gepräge der Strenge, Großartigkeit, Erhabenheit, oder, wie die Alten selbst sagten, der *σεμνότης*, *μεγαλοπρέπεια*, *μεγαλοφωνία*, die sich auch wohl bis zum Schwulst (*ὄγκος*) steigerte. Die Sprache des Sophokles ist maaßhaltender, abgewogener, gemildeter, ohne doch den Charakter des Würdevollen und Edlen zu verlieren. Sie trägt daher den Charakter der Angemessenheit und Ebenmäßigkeit oder, wie Plutarch sagt, der *λογιότης*, d. i. Wohlredenheit. Die Sprache des Euripides endlich nähert sich dem Charakter des Reizenden, Pikanten, sie sucht mehr durch den Stoff als durch die Größe oder Form, mehr durch den Gedanken als durch den Ausdruck zu wirken. Sie gleicht daher mehr der Sprache des gewöhnlichen Lebens, aber sie ist gedankenreicher, dialektischer, und die Alten legen ihr daher die Eigenschaft der *σοφία* bei und bezeichnen den Dichter selbst als *πάνσοφος* — eine Eigenschaft, die sich bei ihm bis zur Sentenzensucht und Sophistik steigerte.

§. 556.

Diese Unterschiede zwischen den drei Repräsentanten der griechischen Tragik sind nicht bloß für die Beurtheilung der griechischen Tragödie selbst, sondern auch für die Erkenntniß des späteren Entwickelungsganges der tragischen Poesie von Wichtigkeit, denn es spricht sich darin deutlich der Uebergang von der antiken zur modernen Tragödie aus, ja es lassen sich darin, wenn auch in engerer Sphäre, die Stadien erkennen, welche überhaupt das tragische Drama zu durchlaufen hat. Was nämlich in der Tragödie des Euripides nur als ein die antike Form durchbrechenwollendes, sie theilweise wirklich durchbrechendes und zerstörendes, theilweise aber noch in ihr gefangen bleibendes Element erscheint, nämlich die Darstellung des tragischen Conflicts als eines wesentlich innerlichen, das gelangt durch Vermittlung der sich vor-

zugsweise an Euripides anschließenden römischen Tragödie in der modernen Tragik zu wirklich freier Entfaltung und Ausbildung, indem es der allgemeine Grundzug derselben ist, die im Menschenleben und der Geschichte sich äußerlich manifestirenden tragischen Kämpfe und Leiden als die Folgen innerer Conflicte, als die Consequenzen jener Auflehnungen, deren sich das Ich des Menschen, sofern es ein bloß vereinzelter Bruchtheil des Ganzen ist, gegen sich selbst, sofern es sich zugleich als Träger und Mitvertreter des Allgemeinen fühlt, schuldig macht, mithin als rein menschengeschichtliche, aus dem nach Gottähnlichkeit ringenden Streben des Menschen erwachsende und selbst im Untergang die Gottheit zur Offenbarung bringende Handlungen darzustellen. Natürlich verfolgt sie dieses ihr vorschwebende Ziel nicht immer in gleicher Weise, noch erreicht sie es in gleichem Maaße. Während sich in der Tragödie der französischen Classiker theils zwar in regelnder und bildender, theils aber auch in hemmender und störender Weise der Einfluß der antiken Vorbilder und Kunsttheorien geltend machte, dergestalt, daß in ihr die Nachwirkung der überwundenen antiken Tragik der reinen Entfaltung der modernen ebenso hinderlich war, wie in der Euripideischen Tragödie die reine Ausbildung der antiken Tragik durch die Vorahnung der modernen gestört wurde: blieb in den aus rein christlich-germanischen Elementen hervorgegangenen Dramen, in den Mysterien und Passionsspielen, sowie auch in den ältesten daran sich anschließenden Kunsttragödien das innerliche Element, welches nach einem Ausdrucke rang, gar zu einseitig im Innern, namentlich im kirchlich-religiösen Vorstellungskreise stecken oder äußerte sich, wo es zum Durchbruch kam, in gar zu naturwüchsiger, ja ungeschlachter Weise, besonders wenn — ähnlich wie bei Aeschylos, nur in weit gestaltloserer und roherer Form — der Conflict als ein von einem dämonischen Princip ausgehender, als ein Kampf des Teufels mit dem göttlichen und christlichen Princip dargestellt wurde. Ihre Befreiung, Läuterung und eine ihrem Wesen entsprechende und doch auch das Aechte und Bleibende der alten Kunstform in sich aufnehmende Gestaltung erlangte die moderne Tragödie erst durch ihre den griechischen Tragikern ebenbürtigen Repräsentanten Shakspeare, Calderon, Alfieri, Lessing, Göthe und Schiller, von denen Jeder dieselbe in besonderer, ihm eigenthümlicher Weise ausbildete, aber inmitten dieser Besonderheit sie abermals verschiedene Entwickelungsstufen durchlaufen und verschiedene Typen annehmen ließ.

§. 557.

Demzufolge geht die neuere Tragödie mehr als die alte zu bestimmten Artunterschieden auseinander; es bildet sich neben der rein-künstlerischen Tragödie, welche uns ein einzelnes tragisches Factum im verklärenden Spiegel der Idee vorführt, die historische Tragödie, welche sich enger an die Geschichte anschließt und den tragischen Charakter des Weltverlaufs mehr im Ganzen und Großen darstellt; es entwickelt sich neben der sogenannten höheren Tragödie, in welcher die persönlichen Conflicte sich zugleich als Kämpfe allgemeiner Lebensmächte, z. B. des Staates, der Kirche, der

Wissenschaft, der Kunst ꝛc. darstellen, das sogenannte bürgerliche Trauerspiel, in welchem es sich eben nur um die im Familien- und engeren Gesellschaftsleben vorkommenden Conflicte und Leiden handelt; es gestaltet sich neben der auf ethischer Basis ruhenden Tragödie die sogenannte Schicksalstragödie, in welcher das Absolute nicht als sittliche, den Frevel zugleich bestrafende und sühnende Weltordnung, sondern als ein dunkel waltendes, die Schuld selbst herbeiführendes und hinterher daran Rache nehmendes Fatum hingestellt wird; es entfaltet sich neben der rein-dramatischen Tragödie, welche ihre Conflicte und Collisionen durch und durch drastisch gestaltet und sich entschieden auf dem Gebiete des praktischen Lebens bewegt, die lyrische und epische Tragödie, in denen der Dichter zwar die dramatische, dialogisirende Form beibehält, aber trotzdem mehr ein Gewebe von Gefühlsexpectorationen oder ein Gemälde von Begebenheiten und Ereignissen als eine lebendig ihrem Ziel zuschwebende Handlung darstellt; ja es concentrirt sich zuletzt die Summe der einzelnen Tragödien zu einer Art Gesammt- oder Universaltragödie, die es sich, wie z. B. Göthe's Faust, Byron's Manfred, Jordan's Demiurgos ꝛc., zur Aufgabe macht, nicht bloß diese oder jene Handlung, nicht bloß diese oder jene Lebenssphäre, sondern das gesammte Dasein, die Welt in ihrer Totalität der Gottheit gegenüber als eine für sich selbst nicht bestehen könnende und nur durch eine unendliche Sehnsucht, durch ein rastloses Streben und durch ein unermüdliches Aufgehen in Gott ihre Bestimmung erfüllende Erscheinung zu schildern, die sich mithin auf eine Feststellung des Verhältnisses der verschiedenen Welt- und Lebenssphären zu Gott, auf eine Lösung der höchsten metaphysischen und religiösen Welt- und Lebensfragen einlassen muß, und die daher so stark in das Gebiet der Philosophie oder des Dogma's hinüberspielt, daß man sie auch wohl die philosophische oder dogmatische Tragödie genannt hat. — So mannigfaltig und verschieden aber auch diese und andere Arten der modernen Tragödie sind: so geht doch durch Alle ein und derselbe Grundzug, wodurch sie sich von der antiken Tragödie mehr oder minder unterscheiden, nämlich die Entwickelung der tragischen Handlung von Innen heraus und die Behandlung derselben in jener beweglicheren, minder scharf umgränzten Kunstform, welche man der antiken oder classischen gegenüber die romantische genannt hat und deren Wesen eben darin besteht, sich selbst den Ausdruck der Unzulänglichkeit zu geben und sich in demselben Moment, wo sie sich setzt, wieder aufzulösen, weil sich einmal der unendliche Drang des Inneren, der ewige Trieb der Idee in keine ihm genügende Form einschließen läßt.

§. 558.

Da wir hier auf eine noch nähere Verfolgung der Manifestationen des Tragischen im Gebiet der Poesie nicht eingehen können, so bleibt uns bloß noch übrig, Einiges über sein Erscheinen im Reich der **mimischen** Künste zu sagen. Unter diesen nimmt die Tanzkunst eine ähnliche Stellung zum Tragischen ein, wie vom Standpunkte der plastischen Künste die Architektur, und wie vom Standpunkte der tonischen Künste die Musik. Auch sie kann daher, weil sie

sich mit Darstellung allgemeiner Formen der Körperbewegung beschränkt, das Tragische nicht vollständig zur Anschauung bringen, d. h. uns nicht den eigentlichen Hergang des tragischen Conflicts selbst, sondern nur die damit als Zubehör in Verbindung stehenden Körperbewegungen, z. B. ein langsames, gebeugtes Einherschreiten, ein in toller Hast dem Untergang Entgegenrasen, ein mysteriöses, sich in sich selbst verlierendes Kreisen, ein wüstes, verworrenes Durcheinanderwühlen u. s. w. vor Augen stellen. Aus der religiösen Bedeutung, welche der Tanz bei den Alten hatte und bei vielen, dem Naturzustande näherstehenden Völkern noch hat, hat sich zuerst seine künstlerische Ausbildung auch für Erzielung tragischer Effecte entwickelt. Nicht bloß die der Lust und Freude, sondern auch die dem Schmerz und der Trauer geweihten Feste, die Leichenspiele, die Todtenbestattungen &c. wurden durch Tänze und Processionen gefeiert und es mußte sich daher der Tanz, wie z. B. die Emmeleia der Spartaner, ebenso sehr zu Tänzen von ernstem und düsterem Charakter, als zu solchen von heiterem und fröhlichem Charakter ausbilden, ja es ist bekannt, daß die Tragödie nicht minder wie die Komödie, geradezu aus den Chortänzen, die zur Feier der Dionysosfeste aufgeführt wurden, hervorgegangen ist und daß mithin der Chor der Tragödie nicht bloß als ein Erzeugniß der Poesie, sondern auch als ein Product der Tanzkunst anzusehen ist, von dessen tragischer Wirkung uns u. A. Schiller durch Schilderung des Chor's der Eumeniden in den „Kranichen des Ibykus“ ein lebendiges, dem Chorgesang der Eumeniden bei Aeschylos nachgezeichnetes Bild entworfen hat. Zum Theil von milderer Form, zum Theil aber auch von gräßlichem, haarsträubendem Charakter sind die religiösen oder nationalen Tänze anderer Nationen, z. B. die Tänze der Bajaderen bei den Indern, der Tanz der Derwische bei den Türken, die Tarantella der Italiener, die Veitstänze des Mittelalters, die wilden Opfertänze der Karaiben u. s. w.; wenn aber diese ernste Bedeutung im unmittelbaren Leben der Einfluß des Christenthums bei den civilisirten Völkern herabgedrückt hat, so hat doch die Kunst als solche keineswegs auf eine Benutzung des Tanzes zur Erzeugung oder Steigerung tragischer Effecte verzichtet, ja sie beschränkt sich hier nicht auf eine Nachahmung der natürlichen Tänze, wie sie einst bei den verschiedenen Nationen bestanden oder noch jetzt bestehen, sondern tritt auch selbst schaffend auf und erweitert das Gebiet der chorischen Tragik durch Darstellung von Tänzen der Geister, Gespenster, Hexen und anderer aus der Dämonenwelt geschöpften Wesen.

§. 559.

Drückt der Tanz das Tragische nur durch Bewegungen allgemeinen, elementarischen Charakters, durch wirbelwindartiges Drehen, stürmisches Dahinsausen, blitzartiges Hin- und Wiederzucken u. dgl. aus, so bedient sich dagegen die **Pantomimik** dazu der individuellen Bewegungen, indem sie durch Stellung, Miene und Gebärde nach musikalischen Motiven tragische Seelenstimmungen zur Anschauung zu bringen sucht. Auch hier also kommen die Conflicte der Handlung noch nicht als solche d. h. so, daß man die ethi-

schen Motive und Tendenzen, die Zwecke und Mittel klar durchschauen könnte, sondern nur die sie begleitenden Empfindungen, die inneren Schmerzen, Qualen und Kämpfe zur Erscheinung, die Bewegungen werden nicht unmittelbar durch klare Gedanken und deutlich sich entfaltende Worte, sondern durch mehr oder minder dunkle Gefühle und mehrdeutsame Tonformen z. B. Rhythmen, Melodien, Harmonien, bestimmt und regiert, ja selbst, wenn sich, wie in der Oper, das Wort hinzugesellt, ist dasselbe für die Körperbewegung nicht unmittelbar maaßgebend, sondern nur durch das Medium der musikalischen Einkleidung hindurch. Die Gesten der Pantomimen sind daher mehr andeutende, als explicirende, ihre Bewegung besteht mehr in einem Wechsel von Attitüden und Gruppen als in einem selbst die Gedanken verrathenden Gebärden- und Mienenspiel und der tragische Inhalt giebt sich hauptsächlich durch typisch gewordene Gesticulationen, z. B. durch Ringen der Hände, Ballen der Fäuste, Abwenden des Hauptes, Verhüllen des Gesichtes u. s. w. zu erkennen.

§. 560.

Zur höchsten Stufe gelangt daher die mimische Tragik erst in der vom Wort der Poesie getragenen Mimik oder der Schauspielkunst: denn in ihr schmiegt sich die Bewegung unmittelbar an die Bewegung der tragischen Idee an, ja sie erscheint als die eigentliche Ergänzerin und Vollenderin der tragischen Poesie. Während nämlich diese die Conflicte zunächst nur für das Ohr und durch dieses für das geistige Auge zur Erscheinung bringt, sorgt jene auch für das leibliche Auge und vereinigt daher in sich mit den Vorzügen der Poesie auch die der Malerei, dergestalt, daß sie jeden Moment der tragischen Dichtung zu einem tragischen Gemälde gestaltet und zugleich das lebendige Fortschreiten, die organische Entwickelung der verschiedenen Momente auseinander, mithin den ganzen Hergang und Verlauf der Handlung nach ihrem äußeren Erscheinen wie nach ihren inneren Motiven zur Anschauung bringt. Die Mittel, wodurch sie gerade die tragischen Effecte erreicht, sind im Allgemeinen dieselben, wie die der Pantomimik, aber feiner, ausdrucksvoller, beweglicher; stereotype Bewegungen reichen nicht für sie aus, sondern alle ihre Gesten müssen als die eigenthümlichen Ausbrüche eines in eigenthümlichem Conflict begriffenen, selbst eigenthümlichen Charakters erscheinen, sie müssen nicht bloß das, was die Personen der Tragödie fühlen und empfinden, sondern auch das, was sie denken und wollen, errathen lassen.

In und mit der Schauspielkunst oder vielmehr der Kunst der Bühne erreicht, wie die Kunst überhaupt, so auch namentlich die tragische Kunst, ihre Culmination und zugleich ihre Concentration: denn sie kommt in ihrer Vollendung nur durch ein Zusammenwirken sämmtlicher Künste zu Stande. Die Bühne ist daher nicht nur ein Bild der Welt überhaupt, sondern namentlich auch ein Bild der tragisch bewegten, aber inmitten aller Kämpfe und Leiden dennoch dem Göttlichen nachringenden Weltgeschichte.

V. Verhältniß der Künste zum Erhabenen, Reizenden und Humoristischen.

§. 561.

Da das Erhabene, Reizende und Humoristische bloße Zwischenmodificationen des Schönen sind, so wird die Darstellung derselben von den Künsten weniger um ihrer selbst willen, als in der Absicht angewandt, um durch Heranziehung derselben die Wirkung der Hauptmodificationen zu erhöhen, zu vermannigfachen und untereinander zu vermitteln; doch bilden sie nicht selten auch den eigentlichen Zweck eines Kunstwerks, und in dieser Beziehung mögen sie hier einer kurzen Betrachtung unterworfen werden.

Da das **Erhabene** auf einer Vermischung der Idee des Objectiv-Vollkommenen mit der Idee des Absolut-Vollkommenen beruht und seine Realisation stets dem Vorherrschen quantitativer Eigenschaften verdankt, so sind von Seiten ihrer idealen Eigenthümlichkeit zur Darstellung desselben selbstverständlich diejenigen Künste am meisten geneigt, welche die Schönheitsidee als Makrokosmos fassen, also die Baukunst, die Instrumentalmusik und die Orchestik. An diese schließen sich sodann die Künste, welche den Mikrokosmos in seiner Entfaltung zum Makrokosmos darzustellen suchen: die Malerei, Poesie und Schauspielkunst; und hierauf erst folgen die reinmikrokosmischen Künste, die Skulptur, der Gesang und die Meloplastik. Von Seiten der ihnen zu Gebote stehenden Darstellungsmittel hingegen unterscheiden sie sich rücksichtlich ihrer Befähigung zur Darstellung des Erhabenen folgendermaßen. Die plastischen Künste können zwar, weil sie sich des compactesten Stoffes bedienen, das Große am Greifbarsten und Evidentesten zur Erscheinung bringen; aber weil doch am Ende selbst das Größte, was sie zu produciren vermögen, nur eine endliche und begränzte Größe besitzt, ja als Kunstwerk besitzen muß, so bringen sie gerade durch ihren compacten Stoff auch die Vorstellung der Gränze mit besonderer Deutlichkeit zur Anschauung und in diesem Betracht erscheinen sie zur Herstellung eines Erhabenen minder befähigt, als die tonischen Künste mit ihrem uns zwar nicht so concret gegenübertretenden, aber eben darum weit weniger bestimmten, scheinbar jeder festen Begränzung ermangelnden und unterschiedslos mit dem Unendlichen zusammenfließenden Material der Klänge, Töne und Laute. Hiezu gesellt sich aber noch ein anderer Umstand. Die räumliche Größe des plastischen Kunstwerks vermögen wir, auch wenn sie noch so bedeutend ist, doch mit einem Blick und in einem Moment zu übersehen und mit dem noch darum befindlichen, durch sie noch nicht ausgefüllten Raum zu vergleichen; wir können also sofort daran erinnert werden, daß es doch noch ein Größeres als dieses Kunstwerk giebt, und sobald dieser Gedanke wirklich in uns erweckt wird, ist es natürlich mit der Idee des Erhabenen vorbei. Ueber die zeitliche Größe des tonischen Kunstwerks haben wir aber im Augenblick, wo wir dasselbe genießen, keinen sinnlichen Ueberblick, die Punkte des Anfangs und des Endes sind unserer sinnlichen Wahrnehmung wirklich entzogen, und das Kunstwerk ist also während seiner Dauer in der

That ein unendliches für uns. Endlich kommt den tonischen Künsten in dieser Beziehung noch das zu Gute, daß sie sich bei der Darstellung des Erhabenen weit weniger der extensiven, als der intensiven und numerischen Größen bedienen und die Idee der Unendlichkeit nicht sowohl durch eine möglichst große Ausdehnung des für das Kunstwerk in Anspruch genommenen Zeitraums, als vielmehr durch die ihm im Ganzen und seinen einzelnen Elementen und Momenten insbesondere beigelegte Bedeutung zu erwecken suchen, dergestalt, daß sie selbst an eine für sich kleine Erscheinung, z. B. an einen außerordentlich hohen Ton oder an ein einzelnes Wort, wie „Gott", „Ewigkeit" u. s. w., den Begriff einer unendlichen Größe und Erhabenheit zu knüpfen vermögen — ein Mittel, dessen zwar die plastischen Künste nicht ganz entbehren, aber doch bei Weitem nicht in gleichem Umfange theilhaftig sind, obschon sie in dieser Beziehung durch die größere Unbestimmtheit der ihnen hier zu Gebote stehenden Mittel, z. B. der symbolischen Anwendung des Kreuzes, des Dreiecks und anderer Figuren oder der oft geheimnißvollen Züge des Mienen- und Gebärdenspiels, nicht selten auch vor den tonischen Künsten, namentlich vor der Poesie mit ihren klaren und fest umgränzten Begriffen im Vortheile sind.

Die entfernteste Stellung zum Erhabenen nehmen, von Seiten des Materials, die mimischen Künste ein: denn da sie sich zur sichtbaren Darstellung ihrer Ideen stets lebendiger Individuen, namentlich der Menschen bedienen, so sind sie von Vornherein an eine mehr oder minder bestimmte Größe gebunden und vermögen daher die Vorstellung des Unendlichen nur dadurch zu erzeugen, daß sie Individuen von außerordentlicher Größe wählen, daß sie ihre Größe durch künstliche Mittel, wie die Griechen durch den Kothurn, noch zu steigern suchen, daß sie eine ungewöhnlich große Anzahl von Individuen zu einer Gesammtheit, z. B. zu einem Triumphzuge, vereinigen, daß sie dieselben in irgend einer bewunderungswürdigen Kraftentwickelung oder in der Verfolgung irgend einer über die Gränzen des Gewöhnlichen hinausgehenden Tendenz darstellen u. s. w. Weil sie aber hiebei doch immer wieder an bestimmte Persönlichkeiten und begränzte Räumlichkeiten gebunden sind, weil ferner die mit ihren Darstellungen verbundene akustische Erhabenheit und namentlich der innere, treibende Geist derselben nicht als ihr Eigenthum, sondern als Product der Musik oder der Poesie gedacht wird, und endlich weil sich in ihnen die Gegensätze der plastischen Ruhe und der tonischen Beweglichkeit häufiger gegenseitig mildern und nicht zu einer einseitigen, extremen Machtvollkommenheit kommen lassen, als sich wechselseitig potenziren und verstärken: so haben sie doch im Ganzen zur Darstellung des Erhabenen nicht nur eine geringere Befähigung, sondern auch eine geringere Neigung als die tonischen und plastischen Künste und pflegen daher, wenn sie einmal das Gebiet des Rein-Schönen nach dieser Seite hin verlassen, über das Erhabene noch hinaus- und zum wirklich Tragischen überzugehen.

Aus dieser Zusammenstellung geht hervor, daß die Instrumentalmusik mit dem sich ihr anschließenden Chorgesang, weil sie von Seiten der vorschwebenden Schönheitsidee eine makrokosmische, dagegen von Seiten des

Materials eine tonische Kunst ist, zur Darstellung des Erhabenen von allen Künsten am meisten geeignet ist, daß die Baukunst in der einen und die Poesie in der andern Beziehung ihr zunächst stehen, daß sich ihnen sodann die Malerei, die Skulptur und der Gesang anreihen und endlich die mimischen Künste den Beschluß machen. Und dieses Ergebniß ist durchaus mit dem Urtheil des unmittelbaren Gefühls im Einklange. Kein anderes Kunstwerk vermag uns so ganz und gar in die Idee der Unendlichkeit hineinzuzaubern und uns völlig in die Vorstellung einer Alles mit fortreißenden Weltbewegung aufzulösen als eine dem Charakter des Erhabenen entsprechende Kirchenmusik oder Symphonie, namentlich in der Form einer Fuge, weil uns diese das einerseits freie und gewaltige, und andererseits doch streng gesetzmäßige und ordnungsvolle Durcheinanderwogen der unendlich mannigfaltigen Weltkräfte in scheinbar übersinnlicher, und doch nervenerschütterndster Weise zur Anschauung bringt. Daher spielt denn auch das Erhabene in der Musik eine höchst wichtige Rolle. Einer ihrer Hauptzweige, die Kirchenmusik, bewegt sich fast einzig und allein in seinem Gebiete, und auch in den größeren Erzeugnissen der weltlichen Musik ist der Darstellung desselben fast stets einer der vier üblichen Theile und zwar gewöhnlich der erste, also das Fundament des Ganzen, gewidmet.

Den nächst großartigen Eindruck vermögen unstreitig die Werke der Baukunst auszuüben, ja die von ihnen ausgehende Wirkung ist, wie wir schon oben erwähut haben, dem Eindruck, welchen erhabene musikalische Kunstwerke auf uns machen, durchaus verwandt und analog, nur daß wir dort die Unendlichkeit und Göttlichkeit des Daseins unmittelbar *in uns*, hier *vor uns* und *um uns* empfinden, dort uns gewaltiger *bewegt* und *aufgelöst*, hier mehr *gefesselt* und *gesammelt* fühlen. Daher gilt auch der Baukunst die Darstellung des Erhabenen als ihre erste und höchste Aufgabe. Sie macht damit in den kolossalen, jedoch noch vom Stoff beherrschten Werken des orientalischen Stils den Anfang, und kehrt dahin, als zu dem Größten und Vollkommensten, was sie zu leisten vermag, aus dem mittleren Stadium ihrer Entwickelung, wo sie im griechischen Stil dem Rein-Schönen huldigt und der Form die Herrschaft einräumt, versuchsweise schon in den Werken des römischen und byzantinischen, ganz besonders aber in denen des germanischen Stils mit geläutertem Geschmack und als unbedingte Beherrscherin des Stoffes und der Form wieder zurück.

Nicht von gleicher Bedeutung ist das Erhabene für die Poesie, obschon sie in der Sprache ein so unvergleichliches Mittel zur Darstellung desselben besitzt, daß sie durch ihre Schilderungen die Effecte von Werken der eben besprochenen Künste oft noch überbietet, abgesehen davon, daß sie mehr als jede andere Kunst alle Bilder und Vorstellungen, die nur irgend erhebend und überwältigend auf die Phantasie zu wirken vermögen, in ihr Bereich zu ziehen vermag. Aber gerade die Universalität ihres Darstellungsmittels ist auch der Grund, daß sie keiner Modification des Schönen eine wirkliche Herrschaft oder allzu prävalirende Bedeutung vor den übrigen einräumt und daher auch dem Erhabenen nicht mit gleicher Hingebung wie die Baukunst

huldigt, ja daß sie im Ganzen eine größere Neigung zur Darstellung der Hauptmodificationen besitzt und daher von der erhabenen gern zur tragischen Poesie fortschreitet. Nichtsdestoweniger hat sie sich ihr in gewissen Entwickelungsperioden fast ganz und gar gewidmet und ihr zu allen Zeiten eine hohe Stellung eingeräumt, namentlich im Bereich der lyrischen Poesie, die für sie im Psalm, im Hymnus, in der Ode, im Dithyrambus, im höheren Lehrgedicht u. s. w. besondere Dichtungsarten ausgebildet hat.

Läßt die Poesie nebst den sie reproducirenden mimischen Künsten das Erhabene gern zum Tragischen umschlagen, so fühlen dagegen die Malerei, die Skulptur und der Gesang das Bedürfniß, es soviel als möglich in die Gränzen des Rein-Schönen zurückzuziehen; sie deuten daher den Trieb nach dem Großen und Unendlichen mehr an, als daß sie ihn zu voller, freier Entfaltung kommen lassen, sie wirken wie die Poesie, mehr durch Anregung erhabener Gedanken und Ideen, als durch eine auch den Sinn überwältigende Verkörperung desselben. Aber gerade weil sie in dieser Hinsicht doch immer noch bedeutend mehr bieten als die Dichtkunst, leisten sie weniger: denn was sie bieten, ist für die unmittelbare Anschauung zu wenig, und für die bloße Erregung der Phantasie zu viel; sie deuten über sich selbst und ihre Größe hinaus, treten uns aber zu concret und greifbar vor die Sinne, als daß wir sie ganz zu vergessen und ihr Zurückbleiben hinter der Idee zu übersehen vermöchten. Daher wirken Gemälde, Bildwerke und Gesangsvorträge, welche die Darstellung des Erhabenen dergestalt zur Hauptsache machen, daß sie wirklich aus den Gränzen des Formell-Schönen heraustreten, nicht wohlthuend, sie erscheinen leicht überladen, überschwänglich, schwülstig und verrathen ein Mißverhältniß zwischen Wollen und Können. Wie Großes sie hingegen zu leisten vermögen, wenn sie jene Gränzen innehalten, ist zu bekannt, als daß wir hier Beispiele zu nennen brauchten.

§. 562.

Das **Reizende** beruht auf einer entgegenkommenden Hingebung des Objects an das Subject und auf einer solchen Affection der Sinne, daß sich das Subject durch die sich ihm mittheilenden stofflich-sensualen Qualitäten des Objects in seinem Wesen ergänzt und gehoben fühlt. Hieraus folgt, daß eine Kunst umsomehr Befähigung zur Darstellung des Reizenden haben muß, je näher sie von Seiten der ihr vorschwebenden Schönheitsidee und des ihr zu Gebote stehenden Darstellungsmaterials dem Begriff der Bewegung einerseits und dem der Sensualität andererseits steht, und hieraus geht hervor, daß in ideeller Beziehung die historischen, in materieller Hinsicht die mimischen Künste am meisten dazu geeignet sind. Auch dies Ergebniß stimmt mit dem unmittelbaren Gefühlsurtheil überein: denn die stärksten Reize üben einerseits die Werke der Malerei und der Poesie, andererseits die der Tanzkunst, Meloplastik und Schauspielkunst auf uns aus.

Der Malerei stehen in dieser Hinsicht alle jene Effecte zu Gebote, welche durch die Modificationen des Lichts und des Dunkels, des Clair-Obscür und des Colorits, durch die Zauber der Incarnation, durch die Darstellung

des Nackten und Halbverhüllten, durch eine sinnlichere und bewegtere Behandlung der Formen, durch die Wahl pikanter Situationen und Handlungen, z. B. Jupiter und Leda, das Urtheil des Paris, Danaë, Susanna im Bade, Loth und seine Töchter u. s. w. zu erreichen sind, und sie ist in diesem Betracht namentlich im Vergleich mit der Skulptur und Architektur bedeutend im Vortheil. Zwar ist diesen die Darstellung des Reizenden keineswegs versagt. Wie reizend und einladend vermag z. B. die Baukunst durch Anwendung gefälliger Formen und freundlicher Farben ein Lustschloß, eine Villa auszustatten, schon in der Außenansicht durch die Umgebung des Gebäudes mit üppigen Park- und Gartenanlagen, durch den Anbau von Veranden, Altanen, Balkonen, Erkern, Gallerieen, geheimer Treppen, Thürmchen u. s. w., noch mehr aber im Innern durch eine auf Spannung, Ueberraschung und Comfort berechnete Einrichtung und Ausschmückung der verschiedenen Räume, sei es zu einladenden Vorhallen und glänzenden Sälen, oder zu behaglichen Wohnzimmern, traulichen Boudoirs, geheimen Schlaf- und Badegemächern u. s. w. — Noch directer und mehr in einer der Malerei verwandten Weise vermag die Skulptur zu reizen und nicht wenige Werke derselben sind mehr oder weniger auf diesen Effect berechnet, wie u. A. die badende Venus, die Venus Kallipygos, mehrere Darstellungen aus der Welt der Satyren und Faunen rc. Aber wie viel auch immer die Bildbauerkunst in diesem Felde zu leisten vermag, sie bleibt dennoch nicht nur was die Mannigfaltigkeit der Stoffe betrifft, sondern auch rücksichtlich der technischen Behandlung ihres Materials entschieden hinter den Leistungen der Malerei zurück: denn welche Weichheit auch immer dem Marmor oder Erz sich mittheilen läßt, der Stoff wird doch immer eine gewisse Härte und Kälte behalten und den Formen eine Festigkeit und Abgeschlossenheit verleihen, welche eine so unmittelbar sinnliche Wechselbeziehung zwischen Object und Subject, wie sie das Reizende fordert, nicht zur Realisation gelangen läßt. In noch höherem Grade aber gilt dies von den der Baukunst zu Gebote stehenden Reizmitteln, die sich doch immer mehr oder minder nur auf das Zubehör und Beiwerk dessen, was eigentlich den Reiz ausübt, beziehen; und daher muß es schon als eine Abirrung vom rechten Wege erscheinen, wenn sich diese beiden Künste, wie in der Zeit des Rococogeschmacks, die Darstellung des Reizenden geradezu zur Hauptaufgabe machen: denn sie vermögen dabei die ihnen vorschwebenden Grundideen, die künstlerische Darstellung des geordneten Weltalls einerseits und die Idealisirung der Menschengestalt andererseits, nicht in ihrer Größe und Reinheit festzuhalten.

Nicht so verhält es sich mit der Malerei, denn für diese, sofern sie die Schönheitsidee als die lebendige Wechselbeziehung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, zwischen Mensch und Natur, zwischen Geist und Materie faßt, ist gerade die Welt der Sinne und Reize von wesentlicher Bedeutung, weil eben in ihr jene Wechselbeziehung des Menschlichen und Natürlichen, jener zwischen Production und Reception, Action und Reaction wechselnde Proceß des Lebens und der Weltgeschichte vor sich geht. Sie kann sich daher, sofern sie dabei nur nicht gegen das Schöne überhaupt verstößt, die Darstellung des Reizenden geradezu zur Hauptaufgabe bei ihren Werken machen,

ohne daß sie darüber ihrer Idee untreu würde; und auch in solchen Productionen, die der Darstellung des Rein-Schönen, Erhabenen, Tragischen u. s. w. gewidmet sind, wird sie nicht umhin können, dem Reiz neben der Form und Größe eine wichtigere Rolle, als die beiden anderen der plastischen Künste, einzuräumen.

Auf ähnliche Weise verhält sich auch die Poesie zu den beiden andern tonischen Künsten. Auch die Instrumentalmusik und der Gesang sind im Besitz mächtiger Reizmittel schon dadurch, daß sie Künste der Bewegung sind und durch ihre Töne und deren Modulationen und Verbindungen unsere Nerven unmittelbar in mehr oder minder starke Vibrationen zu setzen vermögen, während sie uns durch die Eigenthümlichkeit ihrer Klänge zugleich von dem Stoff, welchem sie entströmen, und von dessen Verwandtschaft zu uns eine mehr oder minder klare Vorstellung erwecken, ja ihn geradezu als in einem Zuunsherüberströmen begriffen erscheinen lassen. Daher die Macht, mit der sie nicht bloß unsere Stimmung und unsere Gemüthsbewegungen, sondern selbst die Bewegungen unseres Körpers zu beherrschen vermögen; daher das Erregende, Anfeuernde, Erhebende, Beängstigende, Sehnsuchterweckende, Betrübende, Schmelzende derselben, dem wir uns nicht zu entziehen im Stande sind. Aber trotzdem stehen sie in dieser Beziehung hinter der Poesie zurück und zwar deßhalb, weil sie mit ihren Wirkungen doch noch nicht unser eigentliches und innerstes Ich, nicht das wirklich individuelle Selbstbewußtsein, sondern mehr oder weniger nur unsere physischen Nerven und das enger mit ihnen zusammenhängende Gefühl ergreifen, also das Ineinanderüberströmen von Object und Subject doch noch nicht in vollkommenster Weise zu Stande bringen.

Sofern die rein-musikalischen Formen der bestimmten Bedeutung ermangeln, umwogen uns ihre Bewegungen gleichsam nur wie die Bewegungen der makrokosmischen Elemente. Sobald aber diese in überwiegender Stärke einen Reiz über uns ausüben, gewinnen sie dadurch eine Macht über unsere Individualität, welche sich nicht sowohl als eine freundliche Ergänzung, sondern vielmehr als eine ihre Auflösung und Vernichtung zur Folge habende Verführung und Betäubung derselben erweist. Der Reiz erhält also hier wie der Zauber, den die Wellen über Göthe's „Fischer" ausüben, eine tragische Bedeutung, oder er bleibt wirklich ein bloßer Sinnenkitzel und Ohrenschmaus, der mit dem Schönen gar nichts zu thun hat. Da sich der Gesang auf einen Text stützt, so sind seine Formen zwar nicht mehr so unbestimmt wie die der Instrumentalmusik, aber doch auch noch nicht so bestimmt, daß nicht das eben Gesagte in gewissem Grade auch auf ihn seine Anwendung erlitte. Andererseits vermag der Gesang seine Hauptaufgabe, ideale Entfaltung der Menschenstimme, nicht vollkommen zu erfüllen, wenn er den Stimmen allzusehr den Charakter des Entgegenkommenden, des sich Hingebenden verleiht; denn die Stimme erhält hiedurch einen krankhaften, zur Auflösung reizenden Charakter und büßt die scharfen Umrisse einer mikrokosmischen, sich selbstständig in sich abschließenden Individualbewegung ein.

Anders in der Poesie. Das sinnliche Element ihres Materials ist schon von Vornherein so durchgeistigt, daß sie so leicht keine Gefahr läuft, durch

eine möglichst reizende Gestaltung desselben in das Rein-Sinnliche zu verfallen: indem sie aber nichtsdestoweniger durch dieselben in der Phantasie die reizendsten Bilder jeder Art hervorzurufen vermag und außerdem im Stande ist, solche Bilder rein-erfindend oder als Nachschöpferin der Geschichte und des Lebens auf immer neue Weise zu einem historisch fortschreitenden, in der Verwickelung spannenden, in der Entwickelung überraschenden Ganzen zusammenzufügen, ist sie für die Darstellung aller Arten des Reizenden im Besitz von Mitteln, mit denen sich die des Gesanges und der Instrumentalmusik, sowie auch die der plastischen Künste nicht entfernt vergleichen lassen. Freilich ist auch sie der Gefahr ausgesetzt, in der Benutzung derselben zu weit zu gehen und aus dem Gebiet des Reizenden in die Sphären des Ueberreizten, Wollüstigen, Lasciven u. s. w. zu verfallen; aber nichts desto weniger besitzen für sie die Qualitäten des Reizes neben denen der Form und Quantität eine viel größere Wichtigkeit, als für die eben genannten Künste, und sie vermag dieselben, ohne sich ins Unschöne zu verlieren, geradezu zur Erzielung ihrer Haupteffecte zu benutzen. Es gibt daher nicht wenig Dichtungen, die ihre Wirkung vorzugsweise dem vom Stoff ausströmenden Reiz verdanken, ja einige Dichtungsarten, wie der Roman, die Novelle, das Epigramm und ein großer Theil der modernen Dramen, welche nicht entschieden tragisch oder komisch sind, haben in ihm das Centrum ihrer Existenz, dergestalt, daß die Form in Vergleich mit dem stofflichen Interesse nur noch die Bedeutung eines architektonischen Rahmens hat.

Eine noch weit wichtigere Rolle spielt das Reizende in den mimischen Künsten, einerseits weil sie zu den Reizen, welche die Poesie nur durch die Malerei der Sprache versinnlicht, noch die Reize der optischen Anschauung hinzufügen, andererseits weil sie bei ihrem zwischen plastischer Ruhe und tonischer Beweglichkeit schwankenden Charakter und bei den Gränzen, innerhalb welcher sie sich bewegen, den Eigenschaften der Form und der Größe nicht eine solche Ausbildung zu geben vermögen, daß dieselben hier eine gleiche Wirkung wie der Reiz auszuüben vermöchten. Daher ist denn auch ihre Tendenz recht eigentlich auf die Darstellung des Reizenden gerichtet und sie üben eben dadurch ihre außerordentliche Anziehungskraft selbst auf Gemüther, die sonst für das Schöne weniger Empfänglichkeit besitzen, aus. Hierin liegt aber für sie zugleich die Verführung, dem sinnlichen Element eine allzugroße Macht, ja die Alleinherrschaft einzuräumen und über dem Haschen nach dem Verführerischen, Aufregenden und Effectuirenden das wahrhaft Schöne und Ideale aus den Augen zu verlieren — eine Richtung, die gerade bei diesen Künsten um so gefährlicher und verderblicher ist, als dieselben dasjenige Terrain der Kunst beherrschen, von wo aus dieselbe am mächtigsten auf das Volk zu wirken, den Sinn für das Edle und Schöne zu heben, und zu beleben und ihre großartigsten Triumphe zu feiern vermag.

§. 563.

Wir hätten nun noch Einiges über das Verhältniß der verschiedenen Künste zum **Humoristischen** zu sagen, können uns aber hier noch mehr als

beim Erhabenen und Reizenden auf einige allgemeine Andeutungen beschränken, da sich dasselbe ohne Weiteres aus der oben entwickelten Doppelnatur des Humoristischen ergiebt. Sofern nämlich das Humoristische diejenige Modification des Schönen ist, in welcher das Tragische und Komische in unmittelbaren Conflict mit einander gerathen und im Conflict zu einer dualistisch-einheitlichen Gesammtwirkung zusammenrinnen: so liegt es in der Natur der Sache, daß die Befähigung einer Kunst zur Darstellung des Humoristischen durch ihre oben erörterte Stellung zum Tragischen einerseits und zum Komischen andererseits bedingt ist. Daher werden diejenigen Künste, welche im Tragischen und Komischen die stärksten sind, nämlich die Poesie und die Schauspielkunst und nächst ihnen die Malerei und die übrigen tonischen und mimischen Künste, auch im Humoristischen am meisten zu leisten vermögen; und umgekehrt diejenigen, welche dort schwächer sind, d. i. die Skulptur und noch mehr die Architektur, auch hier am weitesten hinter den übrigen zurückbleiben. Nur ein Punkt ist hier noch besonders ins Auge zu fassen, nämlich der Grad der Befähigung, den eine jede der verschiedenen Künste besitzt, das Tragische mit dem Komischen in möglichst unmittelbare Verbindung zu setzen. Aber auch diese Frage erledigt sich ohne Weiteres, denn da, wie oben gezeigt ist, diese Verbindung nur durch einen möglichst rapiden Wechsel oder eine möglichst schnell-oscillirende Bewegung der beiden entgegengesetzten Elemente zu bewirken ist, so leuchtet es ein, daß die tonischen und mimischen Künste, weil sie Künste der Bewegung sind, vor den plastischen Künsten, deren Kunstwerke den Charakter der Ruhe tragen, entschieden im Vortheile sind, und zwar um so mehr, je leichter und flüchtiger ihr Darstellungsmaterial ist und je mehr sie im Stande sind, die contrastirenden Bewegungen nicht bloß in eine successive, sondern auch in eine gleichzeitige Verbindung zu setzen. In dieser Beziehung sind daher vorzugsweise die Musik und der Gesang zum Humor qualificirt, und zwar nimmt die erstere zu ihm eine bedeutend nähere Stellung ein als zum Komischen oder Tragischen allein: denn wenn es sich darum handelt, jede dieser beiden Arten des Schönen für sich zur Erscheinung zu bringen, macht sich die Unfähigkeit ihrer Mittel zur Darstellung bestimmter Begriffe und Vorstellungen und der zum Komischen und Tragischen unerläßlichen logischen und sittlichen Beziehungen in höherem Grade fühlbar; hier aber, wo es hauptsächlich auf die Erzeugung contrastirender und rasch wechselnder Stimmungen ankommt, tritt jener Mangel weit weniger merklich hervor, weil es eben im Wesen des Humors liegt, das Komische ins Tragische oder das Tragische ins Komische umschlagen zu lassen, ehe uns noch die einzelnen Momente des Einen und des Andern klar zum Bewußtsein gekommen sind. Die unbestimmtere Ausbildung der Elemente schadet also der humoristischen Wirkung nicht, sondern ist ihr im Gegentheil günstig, obwohl sich andererseits nicht leugnen läßt, daß gerade die Leichtigkeit, mit der die Musik den Humor sich entfalten läßt, dazu beiträgt, daß der musikalische Humor bei Weitem nicht so tief und nachhaltig wirkt als der etwas schwerfälligere Humor der Poesie und der Schau-

spielkunst, der uns die Contraste des Weltlebens nicht bloß in flüchtigem Rausche empfinden, sondern zugleich mit tief in die innersten Geheimnisse des Seins eindringendem Bewußtsein erkennen läßt.

Unter den plastischen Künsten besitzt unstreitig die Malerei die nächste Beziehung zum Humor: denn vermag sie auch nur einen Moment einer Handlung oder Situation darzustellen und also den Wechsel an sich nicht zur Darstellung zu bringen: so kann sie doch diesen einen Moment aus solchen Elementen zusammen setzen, welche im anschauenden Subject, wenn es sich nach und nach diese Elemente zum Bewußtsein bringt, nothwendig einen Wechsel contrastirender Stimmungen und eine gemischte Gesammtempfindung hervorbringen müssen. Auch die Skulptur ist hiezu noch befähigt, z. B. durch Zusammenstellung einer lachenden und einer weinenden Statue oder durch Vereinigung lachender und weinender Gesichtszüge in einer und derselben Figur u. dgl., jedoch bei der in ihr vorherrschenden Richtung auf das Rein-Schöne und einheitlich in sich Abgeschlossene, bereits in weit beschränkterem Maaße. Die entfernteste Stellung zum Humor nimmt aber die Baukunst ein. Zwar vermag sie, wie die Instrumentalmusik, das Humoristische noch leichter darzustellen als das Rein-Komische und Rein-Tragische, weil schon durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung des Erhabenen und Niedrigen, des Großen und Kleinen, des Heiligen und Profanen eine humoristische Wirkung annäherungsweise zu erreichen ist, und die mittelalterliche Baukunst hat, namentlich in der Ornamentik, vielfach hievon Gebrauch gemacht; aber der Architekt vermag seinen Humor doch immer nur in Einzelheiten zu offenbaren, und selbst wenn sich Mittel sollten finden lassen, den Typus des Humoristischen auch der Totalität eines Bauwerkes aufzudrücken, dürfte die Anwendung derselben doch vermieden werden müssen, weil es dem Wesen einer Kunst, die ihren Werken das Gepräge des Dauernden und Ewigen zu geben sucht, widerspricht, den Wechsel der Contraste als das Höchste und Absolute hinzustellen.

VI. Gebietserweiterung und Vergesellschaftung der einzelnen Künste.

§. 564.

Jede einzelne Kunst ist als solche nur ein einzelner Strahl der sich in sich selbst differenzirenden und an der Verschiedenheit des Materials sich brechenden Schönheits- oder Kosmosidee. Hierauf beruht einerseits die Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit, andererseits aber auch die Einseitigkeit und Beschränktheit der einzelnen Künste. Sofern es einer Kunst darauf ankommt, die Eigenthümlichkeit ihres Wesens zu möglichst vollkommener Entfaltung und Ausprägung gelangen zu lassen, giebt es für sie nichts Wichtigeres als eine scharfe Erfassung und strenge Innehaltung der ihr gesteckten Gränzen: denn wie z. B. das Roth gerade dann in seiner größten Reinheit und Schönheit erscheint, wenn es sich ganz auf sich selbst beschränkt und weder Gelb noch Blau sein will, so bringen auch die einzelneu Künste ihre herr-

lichsten und vollendetsten Werke stets dadurch zu Stande, daß sie sich streng an die gerade ihnen eigenthümliche Form der Schönheitsidee halten und nichts zu schaffen unternehmen, was mit ihrem Darstellungsmaterial in Widerspruch stände. Nichtsdestoweniger ist es natürlich, daß den einzelnen Künsten auch der Drang inwohnt, die sie umschließenden Gränzen zu durchbrechen, namentlich dann, wenn innerhalb dieser Gränzen bereits der unter gewissen Umständen höchste Grad der Vollendung erreicht ist und trotzdem das Bestreben fortdauert, etwas Neues, noch nicht Dagewesenes, Imposanteres schaffen zu wollen. Denn die wirklich fühlbar werdende Gränze kann nur beengend und hemmend auf die Kunstthätigkeit wirken und muß im schaffenden Künstler nothwendig das Bewußtsein erwecken, daß über der besondern Schönheitsidee der einzelnen Kunst noch eine höhere, allgemeinere Schönheitsidee liegt und daß diese es eigentlich ist, welcher alle Künste ihr Dasein verdanken. Und aus diesem Bewußtsein muß sich nothwendig in ihm die Neigung entwickeln, dasjenige was ihm die Sonderidee nicht mehr zu bieten vermag, aus der Universalidee oder, weil diese als solche gar keine reale Existenz besitzt, sondern sich ganz in die Sonderideen der verschiedenen Künste auseinandergelegt hat, aus der Sonderidee irgend einer verwandten Kunst zu schöpfen.

Daher bietet uns denn die Kunstgeschichte aller Völker die Erscheinung dar, daß sich die einzelnen Künste anfangs immer schärfer und bestimmter von einander absondern und unterscheiden und hiedurch zum höchsten Grade ihrer Ausbildung gelangen, dann aber ihre Gränzen als beengende Schranken zu fühlen beginnen und sie daher mehr und mehr wieder zu lockern und aufzuheben suchen. Dieser Drang, der in seiner Ausartung stets den allmäligen Verfall der einzelnen Künste zur Folge hat, in seiner Entstehung und mäßigen Ausbildung jedoch naturgemäß und berechtigt ist, pflegt sich in zweifacher Weise zu äußern, einmal nämlich dadurch, daß jede einzelne Kunst Formen in sich ausbildet, in denen sie sich von Seiten der darzustellenden Idee oder von Seiten der Darstellungsweise irgend einer anderen, ihr verwandten Kunst nähert, ja geradezu in das Gebiet derselben übergreift; zweitens dadurch, daß sie die übrigen Künste sämmtlich oder theilweise sich dienstbar macht und mit Hülfe derselben Gesammtwirkungen zu erzielen sucht, welche die einzelne Kunst als solche nicht zu erreichen vermag.

§. 565.

Vergleichen wir in dieser Hinsicht die verschiedenen Künste mit einander, so finden wir, daß die makrokosmischen Künste vorzugsweise das zweite Verfahren einschlagen, indem sie die Arbeiten und Werke der mikrokosmischen und historischen Künste zu ihrer Hebung und Ausschmückung benutzen. So bedient sich die Baukunst der Skulpturarbeiten zur Verzierung ihrer Gebäude und architektonisch construirten Räume und zieht auf diese Weise auch die Darstellung der ihr eigentlich fern liegenden organischen Gebilde, namentlich der Menschengestalt, in ihr Gebiet, theils in Form von wirklichen Statuen, die sie auf den Akrotorien der Giebel oder der Bedachung, in den innern Räumen,

in Nischen und Fensterblenden, auf den Treppen u. s. w. aufstellt, theils in Form von Statuengruppen in den Giebelfeldern oder Portalen, von Karyatiden, von Haut- und Basreliefs, von Laubwerk, Thierköpfen, Voluten und sonstigen Ornamenten, die sie mit dem Gebäude oder einzelnen Theilen desselben in unmittelbarsten Zusammenhang bringt. Ganz dem entsprechend nimmt die Instrumentalmusik auch die Hülfe des Gesanges in Anspruch, indem sie die Menschenstimme als ihr vornehmstes und edelstes Instrument betrachtet und ihre Productionen bald in Form von Chören, bald in Form des Einzelgesangs ihren Schöpfungen von vorwiegend instrumentalem Charakter, z. B. Symphonien und Kirchenmusiken, einverleibt. — Und so endlich zieht auch die Tanzkunst, obschon ihre eigentliche Aufgabe nur die graziöse Darstellung allgemeiner oder makrokosmischer Bewegungen ist, mehr oder weniger das Gebärden- und Mienenspiel der Meloplastik in ihr Gebiet und sucht auf diese Weise die Wirkung des Universellen durch Mitdarstellung des Individuellen zu steigern.

In den mikrokosmischen Künsten läßt sich der Drang nach Verallgemeinerung in doppelter Richtung verfolgen. Einerseits nämlich zeigen sie das Bedürfniß, sich die makrokosmischen Künste dienstbar zu machen, andererseits das Streben, sich selbst den historischen Künsten zu näheren und Werke zu produciren, welche den Erzeugnissen dieser nach Inhalt und Darstellungsweise ähnlich sind. In jener Beziehung entlehnt die Skulptur von der Architektur für ihre Statuen ein architektonisch-construirtes Piedestal und der Gesang von der Instrumentalmusik eine musikalische Begleitung: denn das Individuelle hat keine absolute, schlechthin selbstständige Existenz, sondern bedarf eines Allgemeinen, welches die Basis seiner Existenz, der Träger seiner Bewegung ist; will aber das mikrokosmische Kunstwerk diesem Bedürfniß nicht in unkünstlerischer prosaischer Weise genügen, so darf es sich nicht unmittelbar von dem Boden und der Universalbewegung der gemeinen Wirklichkeit tragen lassen, sondern muß sich ein ihm eigenthümlich angehöriges Fundament suchen, dieß vermag ihm aber nur die ihm entsprechende makrokosmische Kunst zu gewähren. So setzen auch die Leistungen der Meloplastik die allgemeinen Bewegungen voraus; auch hier vermag sich das Individuelle und Charakteristische der Mienen und Gebärden nur aus der Grazie der Bewegung und Körperhaltung überhaupt zu entwickeln. —

In der zweiten Beziehung offenbart die Bildhauerkunst ihr Bestreben, auch gemäldeartige Werke zu schaffen, schon darin, wenn sie der einzelnen Statue eine lebendigere, ausdrucksvollere Haltung giebt, als es sich mit der Idealität der Menschengestalt verträgt, oder wenn sie von der Bildung einzelner Statuen zur Production von Statuengruppen, die eine wirkliche Handlung darstellen, fortschreitet; noch mehr aber darin, wenn sie sich in den Haut- oder Basreliefs, in den vertieften und getriebenen Arbeiten immer mehr und mehr zur Flächendarstellung ausbreitet und auf diese Weise nicht bloß einfache, sondern auch complicirte Handlungen darzustellen unternimmt. In gleicher Weise findet vom Gesang aus eine Annäherung an die Poesie statt, schon dann, wenn er in der Arie oder in Duetten, Terzetten, Quar-

tetten u. s. w. eine stärkere dramatische Färbung annimmt, noch mehr aber, wenn er die schwellende Singstimme im ariosen und parlanten Recitativ und in der melodramatischen Declamation mehr oder weniger zur flacheren Sprechstimme vermindert, aber gerade hiedurch dazu gelangt, schärfer und bezeichnender, als es ursprünglich im Wesen des Gesangs liegt, den Sinn und die Bedeutung des Vortrags hervorzuheben und verwickeltere Handlungen zur Darstellung zu bringen.

Im höchsten Grade endlich zeigt sich das Streben nach Universalität in den historischen Künsten, was mit der Grundidee derselben, den Gegensatz des Mikrokosmos und Makrokosmos miteinander zu vermitteln, in unmittelbarem und nothwendigem Zusammenhange steht. Daher beschränkt sich die Malerei nicht bloß auf die Darstellung von wirklichen Handlungen, sondern sucht als Landschaftsmalerei auch Bilder aus dem Leben und Weben des Makrokosmos, und als Portraitmalerei auch Darstellungen einzelner Persönlichkeiten zu liefern, ja sie nähert sich der Skulptur und Architektur auch in Betreff der Darstellungsmittel, z. B. wenn sie auf die Anwendung der Farben in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit verzichtet und sich begnügt, ihre Bilder bloß durch Abstufungen von Licht und Schatten oder gar nur durch Zeichnung der Umrisse und Conturen herzustellen. Dem entsprechend greift auch die Poesie und Schauspielkunst über das eigentlich Drastische und Historische hinaus, indem sich jene als poetische Schilderung und Charakteristik, diese als Kunst des Mechanismus und des deklamatorischen Einzelvortrags auch die Darstellung des Universellen und Individuellen, des rein-natürlichen und des rein-persönlichen Lebens zur Aufgabe macht.

§. 566.

Auf ähnliche Weise manifestirt sich der Drang nach Ueberwindung der die einzelnen Künste von einander scheidenden Schranken in der gegenseitigen Annäherung der plastischen, tonischen und mimischen Künste. Zwar stellen sich die mimischen Künste selbst bereits als die Vermittlerinnen der plastischen und tonischen Künste dar, aber trotzdem bilden sich — namentlich im Gebiet der plastischen und mimischen Künste — noch Zwischengattungen und Mittelstufen aus, welche auch den zwischen ruhigen und bewegten Körpern bestehenden Contrast aufzuheben und so eine sich mehr zur Plastik als zur Tonik hinüberneigende, also mehr optisch als akustisch wirkende Versöhnung des Gegensatzes von Ruhe und Bewegung zu erreichen suchen. In dieser Hinsicht ist vor Allem die schöne Gartenkunst zu nennen; denn diese Kunst, die von Seiten der ihr vorschwebenden Idee entschieden zu den makrokosmischen Künsten gehört, läßt sich, wenn man ihr Darstellungsmaterial in's Auge faßt, einerseits als plastische, andererseits als mimische Kunst fassen. Einerseits nämlich dienen ihr als Stoff, in den sie ihre Ideen hineinarbeitet, die feste, nur dem Auge und zwar unbewegt sich darstellende Erdoberfläche, andererseits aber das bewegliche Element des Wassers und der über ihr sich ausbreitende, in ewiger Bewegung begriffene Luftraum als Inbegriff einer lebendigen, sich in Form und Farbe fort und fort verändernden Vegetation und eines selbst akustisch sich wahrnehmbarmachenden Thier-

und Menschenlebens. Ihre Aufgabe ist daher einerseits Herstellung eines den Gesetzen der Schönheit entsprechenden Grundrisses, also ideale Abschließung, Eintheilung und Gestaltung eines gegebenen Raums zu einem theils mannigfaltigen, theils einheitlichen Ganzen, andererseits eine derartige Leitung und Beherrschung aller jener beweglichen Elemente und zwar vorzugsweise der Vegetation, daß dieselben so viel als möglich von jedem Punkte des Grundrisses aus und in jedem Momente des Wechsels, dem sie unterworfen sind, nicht blos die Anschauung eines wohlgegliederten Aufrisses, sondern zugleich das Bild eines bewegten, wechselnden, von Innen heraus sich selbst gestaltenden Lebens gewähren.*) In jener Beziehung verfolgt also die Gartenkunst mehr eine architektonische, in dieser Hinsicht mehr eine mimische Aufgabe; dort will sie uns ein Stück Welt durch planmäßige Eintheilung des Bodens zu einem selbstständigen, in sich abgeschlossenen Makrokosmos erheben, hier will sie die Bestandtheile dieser Welt zugleich als lebensfähige, beseelte Mikrokosmen, mithin den Makrokosmos selbst nicht bloß als ruhiges Weltsystem, sondern auch als Weltbewegung zeigen und sie unterscheidet sich also von der eigentlichen Mimik nur dadurch, daß sie die Anschauungen des Lebens nicht sowohl durch Menschen, sondern durch die Lebensentfaltungen der Pflanzenwelt und des Wassers, auch wohl — wie in den zoologischen Gärten und Wildparks — durch Herbeiziehung von Erscheinungen aus der Thierwelt zu erzeugen sucht. Will die Gartenkunst diesen beiden Aufgaben gleich gerecht werden und doch nicht in einen Dualismus verfallen, so muß sie nothwendig die Gegensätze des Architektonischen und Mimischen zu vermitteln suchen. Es entspricht daher ihrem Charakter nicht, wenn sie dem Grundriß eines Gartens bloß rein-architektonische, geometrisch nach dem Princip der strengen Regelmäßigkeit oder Symmetrie abgemessene Formen giebt, sondern sie muß von diesen Formen, die nur an einzelnen Punkten und zwar vorzugsweise in der Nähe der wirklichen Gebäude anzuwenden sind, einen Uebergang zu freieren, organischeren Formen zu finden wissen. Umgekehrt darf sie aber auch ihren lebendigen Darstellungsmitteln keine unbedingt freie Entfaltung und Bewegung gestatten, sie darf z. B. die Blumen, Gesträuche, Bäume nicht ganz und gar ihrem eigenen Wachsthum überlassen, sondern muß sie dergestalt ordnen und zügeln, daß sie proportionale oder ausdrucksvolle Gestalten und wohlgefällige Gruppen bilden, ja in der Nähe symmetrischer Gebäude darf sie selbst von rein-architektonischen Formen Anwendung machen, wenn sie nur hiebei das wirklich Widernatürliche vermeidet und hiezu nur solche Pflanzen

*) Auch Siebeck in seinem von denkender und richtiger Auffassung der Gartenkunst zeugenden Prachtwerke „Decameron" (Lpz. Arnold. 1854) verlangt, daß von ihr die Schönheitsidee so veranschaulicht und verkörpert werde, daß dadurch in der Einbildung des Lustwandelnden ein lebendiges Bild entstehe; auch ihm also gilt unmittelbare Darstellung des Naturlebens als ein wesentliches Moment ihrer Aufgabe. Die Idee der schönen Gartenkunst ist daher durch die jetzt übliche Zurückführung derselben auf die Idee der Landschaftsmalerei keineswegs erschöpft: denn ihr Streben und ihre Befähigung, durch wirkliche Lebensentfaltungen zu wirken, also das Mimische in ihr gelangt hiebei noch nicht zur Anerkennung.

wählt, die schon von Natur zu regelmäßigen Formen neigen, wie z. B. Cypressen, Cedern, Kugelakazien, Taxus u. s. w. Und so muß sie auch die Bewegungen und Lebensformen des Wassers da, wo sie nicht geradezu den Ausdruck der Wildheit beabsichtigt, mehr oder minder den architektonischen Formen nähern, z. B. dadurch, daß sie es zu künstlichen Bassins, Springbrunnen, Cascaden u. s. w. gestaltet. Natürlich ist es ihr hiebei gestattet, bald mehr das plastische, bald mehr das mimische Moment dominiren zu lassen, nur muß sie in diesem Falle dem angenommenen Grundcharakter treu bleiben, und darf nicht planlos mit der Anwendung entgegengesetzter Principien wechseln, obschon die Wirkung durch Contraste ihr eben so wenig wie allen übrigen Künsten versagt ist. Verfährt sie dagegen, wie die französische Gartenkunst bloß nach dem architektonischen, oder wie die englische, bloß nach dem mimischen Princip, so macht sie den Eindruck der Einseitigkeit und erscheint in diesem Falle als eine allzusehr naturalisirende Naturnachahmung, in jenem Falle aber beraubt sie sich der Fähigkeit, das elementare, vegetative und animalische Leben des Makrokosmos in wirklich charakteristischen Landschaftsbildern zur künstlerischen Darstellung zu bringen.

Unter den übrigen Kunstformen, welche zwischen rein-plastischer und entschieden mimischer Darstellung in der Mitte stehen, sei hier nur noch der sogenannten Bioplastik oder der Darstellung von Statuen oder Gemälden durch lebendige Menschen gedacht. Zwar leistet dieselbe auf eine Realisation der Bewegung gänzlich Verzicht und in so fern scheint sie rein-plastischer Natur zu sein; aber indem sie sich wirklicher Personen bedient, die durch Farbe und Haltung das in ihnen pulsirende Leben trotzdem nicht verleugnen können, bringt sie doch immer den Begriff der möglichen Bewegung zur Erscheinung, und schon hiedurch erhält sie immer mehr den Charakter einer mimischen als einer rein-plastischen Kunstleistung.

Noch mächtiger als in diesen vermittelnden Kunstformen offenbart sich das den einzelnen Künsten innewohnende Bedürfniß nach Ueberwindung der ihnen eigenthümlichen Gränzen in dem Triebe, sich mit einander zu gemeinsamen Leistungen zu verbinden und auf diese Weise die Zersplitterung der Kunst überhaupt wieder aufzuheben. Die Frage, inwiefern diesem Triebe nachzugeben ist und inwieweit sich wirklich dem Begriffe einer universellen Kunst eine concrete Existenz geben läßt, ist überhaupt und namentlich in solchen Zeiten von Wichtigkeit, die wie die unsrige, in den Einzelkünsten nicht mehr so viel zu leisten vermag, als der ästhetisch gebildete oder durch Ueberreizung verbildete Geschmack verlangt. Daher ist denn auch in neuerer Zeit diese Frage mit besonderer Lebhaftigkeit erörtert, ja durch die theoretischen und praktischen Bestrebungen Richard Wagner's, die Oper durch innigere Verschmelzung mit dem poetischen Drama und durch möglichst allseitige Herbeiziehung und Concentration aller übrigen Künste zu einem Universalkunstwerk und dadurch zum allein heilbringenden Kunstwerk der Zukunft zu erheben, zu einem Gegenstande eines sehr heftigen und erbitterten Streites geworden. Es ist nicht unsere Absicht, diese Frage hier endgültig entscheiden oder auch nur einer allseitigen Erwägung unterwerfen zu wollen;

indeß dürfte es nicht unzweckmäßig sein, hier wenigstens auf die Hauptpunkte hinzudeuten, die bei Erörterung derselben in Betracht kommen.

Daß Alles, was ist, nur als ein Lebendiges existirt und als solches nothwendig in einer fortwährenden Bewegung und Entwicklung, in einem ewigen Stoff- und Formwechsel begriffen ist, daß sich innerhalb dieser Entwickelung stets drei Hauptstadien, nämlich: 1) ein Uebergehen des Allgemeinen in das Besondere, 2) ein Wechselverkehr des Besonderen unter sich und 3) ein Zurückgehen des Besonderen ins Allgemeine unterscheiden lassen, und daß sich mithin nichts Besonderes in seiner Besonderung auf alle Zeiten zu befriedigen vermag, brauchen wir hier nicht noch einmal zu erörtern: denn es bildet den leitenden Grundgedanken dieser ganzen Schrift. Hieraus aber erhellt, daß auch das Bestreben der einzelnen Künste, ihre Gränzen zu durchbrechen und mehr leisten zu wollen, als eigentlich in ihrer Natur und Fähigkeit liegt, aus einem natürlichen und unter gewissen Umständen nothwendigen und unabweisbaren Bedürfniß hervorgeht, und wenn sich nicht leugnen läßt, daß in unserer Zeit derartige Verhältnisse in reichem Maße vorhanden sind, so wird man einräumen müssen, daß die Bestrebungen Derer, welche jenem Bedürfnisse gerecht zu werden suchen, keine unberechtigten sind. Aber indem wir dies zugeben, müssen wir zugleich auch anerkennen, daß das Bestreben jeder einzelnen Kunst, sich so lange als möglich in ihrer Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit erhalten zu wollen, nicht minder natürlich und nothwendig ist, und daß daher die entgegengesetzten Anstrengungen dieselbe Berechtigung haben, wie jene. Hieraus aber ergiebt sich, daß streng genommen weder die Ansicht der Einen, noch die der Andern, sondern vielmehr nur der Conflict zwischen beiden und die endliche Ausgleichung desselben wirklich und vollständig im Rechte ist. Ferner ist zu erwägen, daß das Allgemeine als solches und mithin auch die vollkommene Auflösung des Besonderen in das Allgemeine gänzlich außer dem Gebiete des Realen liegt, ja daß das Besondere eine solche gar nicht anstrebt, sondern nur seine Besonderheit zu möglichster Allgemeinheit zu potenziren, also im Allgemeinen das Besondere aufrecht zu erhalten sucht. Dies zeigt sich recht deutlich darin, daß Wagner als Operncomponist gerade die Oper zum Universalkunstwerk ausgebildet wissen will. Allerdings zeigt er hiebei Gerechtigkeit und Billigkeit genug, um für die Dienste, welche die übrigen Künste der Oper leisten sollen, auch der Oper bedeutende Opfer zuzumuthen, ja sie in gewissem Sinne fast allzusehr den anderen Künsten, namentlich der Poesie, dienstbar zu machen; aber trotzdem stellt sich die Totalität seines Kunstwerks doch immer noch in so überwiegender Weise als Oper dar, daß Niemand darin eine wirklich gleichmäßige Vereinigung sämmtlicher Künste, ja nicht einmal ein Kunstwerk, welches wenigstens der Poesie einen gleichen Rang wie der Musik und dem Gesang einräumte, erkennen wird. Hiemit soll Wagner kein Vorwurf gemacht, im Gegentheil anerkannt werden, daß er als Tonkünstler nothwendig seiner Kunst die Hegemonie überlassen mußte, ja daß er wohlgethan haben würde, wenn er die Superiorität derselben noch weit entschiedener und in ihrer unbeschränkten Herrlichkeit und Machtentfaltung zur Erscheinung gebracht hätte. Aber dieselbe Berechtigung müssen wir auch für jede andere

der einzelnen Künste in Anspruch nehmen, und können daher nicht zugestehen, daß sich das Universalkunstwerk gerade als Oper gestalten müsse. Zwar besitzt die Oper, sofern sie als mimische Kunst die Darstellungsmittel der Plastik und Tonik in sich vereinigt und als mikrokosmische Kunst zwischen der Instrumentalmusik als makrokosmischer und der Poesie als historischer Tonik die Vermittelung bildet, hiezu mehr Befähigung, als die Mehrzahl der übrigen Künste; aber doch lange nicht in dem Maaße, wie die der Poesie sich anschließende Schauspielkunst, und nicht so sehr, daß sie berufen wäre, die übrigen Künste in sich zu verschlingen und ihre Effecte zu ersetzen. So vollkommen auch immer die Leistungen sein mögen, mit welchen die Baukunst, die Skulptur, die Malerei ihr zu Hülfe kommen, so lassen sie sich doch mit den eigentlichen und höheren Werken dieser Künste nicht vergleichen, ja sie erscheinen inmitten ihrer höchsten Vollkommenheit doch immer nur als Zubehör und Außenwerk oder stellen sich, wenn sie rein selbstständig wirken oder gar die Hauptaufmerksamkeit auf sich ziehen, als aufdrängerisch und störend für den eigentlich bezweckten Genuß dar. Selbst die Musik und der poetische Text, obwohl mit ihrem Wesen weit inniger verwachsen, treten hinter der Wirkung der eigentlichen Gesangsdarstellung in den Schatten und sind nicht im Stande, hier ihre volle Macht zu entfalten. Wagner hat geglaubt, dieses Mißverhältniß dadurch beseitigen zu können, daß er die Instrumentalmusik zu mehr als einem bloßen Acconpagnement des Gesangs, nämlich zu einem wirklich musikalisch-dramatischen Gemälde, und ebenso die Poesie zu mehr als einer bloßen Textlieferantin, nämlich zu einer wirklichen Beherrscherin und bestimmenden Gestalterin des Gesangs erhob und hiedurch, sowie durch die daraus hervorgehende Zurückdrängung des Melodischen und Cantablen hinter das bloß Recitativische und Declamatorische, dem Gesang eine selbstständige, freie Entfaltung seiner eigenen Reize mehr oder minder unmöglich machte; allein so sehr seine Leistungen in dieser Beziehung als Gegenwirkungen gegen das Ueberhandnehmen eines seichten, ausdruckslosen Melodienkrams Anerkennung verdienen, so wird doch durch sie das ihm vorschwebende Ziel keineswegs erreicht und konnte nicht erreicht werden, weil die Poesie dadurch, daß man sie zur maßregelnden Hofmeisterin des Gesangs macht, noch keineswegs ihrer untergeordneten Stellung enthoben, sondern im Gegentheil zur Dienerin eines selbst noch untergeordneten Elements herabgedrückt wird. Durch Unterordnung des Gesangs unter die Worte des Textes geschieht also zwar der Oper als solcher entschieden Abbruch, aber für die Poesie entspringt daraus ebensowenig ein Gewinn, als es der Malerei zum Vortheil gereichen würde, wenn ein Bildhauer auf den Gedanken käme, keine selbstständigen Statuen, sondern nur noch gemäldeartige Reliefs schaffen und damit auch die Malerei überflüssig machen zu wollen.

Ist nun auf diese Weise der die einzelnen Künste beherrschende Drang nach Universalität nicht zu befriedigen, so fragt es sich, welche andere Mittel dazu vorhanden sind, und ich glaube, es giebt hierauf im Allgemeinen keine andere Antwort als die: Jede einzelne Kunst muß streben, sich innerhalb ihrer Gränzen zur höchsten Vollkommenheit auszubilden, und gerade hiedurch sich würdig und fähig machen, die Leistun-

gen der übrigen Künste als bloß dienende, unterstützende Elemente für sich zu benutzen und die Wirkungen derselben in ihren eigenen Effecten aufgehen zu lassen.

Hieraus ergiebt sich Folgendes. Ein Universalkunstwerk in dem Sinne, daß wirklich jede einzelne Kunst in gleichem Grade darin vertreten wäre und sämmtliche Künste darin zu einer gleichmäßigen Gesammtwirkung gelangten, ist ein Unding: denn die Realisation der Schönheitsidee ist immer nur im Reiche des Besonderen möglich und der Schönheitssinn ist nicht im Stande, zu gleicher Zeit verschiedenartige Kunsteindrücke mit gleicher Empfänglichkeit in sich aufzunehmen und zu genießen. Wenn also verschiedene Kunstleistungen mit einander vereinigt werden sollen, muß stets einer derselben eine wirklich dominirende Stellung eingeräumt werden und zwar so sehr, daß die übrigen gar keine besondere Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen, sondern bloß dazu beitragen, das Subject in eine für den Genuß des Hauptkunstwerks günstigere Stimmung zu versetzen. So werden wir z. B. die Erhabenheit und Schönheit eines gothischen Doms um so stärker empfinden, wenn wir bei der Betrachtung der architektonischen Formen zugleich ein dem Charakter des Gebäudes entsprechendes, aber an sich einfaches und anspruchloses Orgelspiel vernehmen. Träte aber vielleicht dafür ein großartiges, imposantes Oratorium ein, welches in gleichem Maaße unser Ohr, wie das architektonische Kunstwerk unser Auge an sich zöge, so würden wir trotz der Verwandtschaft und Gleichartigkeit beider Gesammt-Eindrücke, doch weder das eine noch das andere wahrhaft zu genießen vermögen: denn sobald wir, was doch zum wahren und tiefen Genuß nothwendig ist, daran gingen, die beiden Kunstwerke nicht bloß im Ganzen und Großen, sondern auch in den einzelnen Elementen und Momenten zu verfolgen, würden wir nicht mehr im Stande sein, beide auf einmal aufzufassen und einen Parallelismus in ihren Formen zu entdecken, die beiden Wirkungen würden sich also nicht zu einer Gesammtwirkung vereinigen, sondern vielmehr sich gegenseitig paralysiren oder verwirren. Eben so wenig werden wir im Stande sein, auch die herrlichste Kirchenmusik als solche zu genießen, in demselben Augenblicke, wo noch in gleichem Maaße die architektonische Schönheit unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt — wie gewiß Jeder an sich erfahren würde, der, um einem Musikfest beizuwohnen, zum ersten Mal in den Kölner Dom einträte und zwar in dem nämlichen Momente, wo die Musik ihren Anfang nimmt, so daß er nicht im Stande wäre, die Wirkung, welche das Gebäude auf ihn macht, vorher in sich aufzunehmen und sich in so weit beruhigen zu lassen, daß sie bei Verfolgung der Musik nur noch die Bedeutung eines unterstützenden Elementes besäße. Eben so wenig läßt sich der volle Genuß eines Bauwerks mit dem vollen Genuß eines Skulpturwerks oder eines Gemäldes vereinigen: denn entweder werden wir über der architektonischen Schönheit die bildnerische und malerische, oder über dieser jene vergessen. Mit richtigem Tact haben daher die Griechen die Cella ihrer Tempel, wo die Hauptaufmerksamkeit auf das Götterbild gerichtet werden sollte, in architektonischer Beziehung einfacher und dürftiger behandelt; und gleich tactvoll hat die gothische Baukunst, der es vorzugsweise darauf ankam, zu erbauen d. h.

das Gemüth über die Vorstellung des Mikrokosmos zur Idee des Unendlichen, Allumfassenden zu erheben, den Skulpturarbeiten im Innern ihrer Kirchen nur eine untergeordnete Stellung eingeräumt, ja selbst die Wirkung des Altargemäldes durch die Entfernung des vollen Lichtes in so weit gemäßigt, daß sie die Totalwirkung des Gebäudes nicht in sich verschlingt, sondern unterstützt und steigert.

Geht daher ein Künstler an die Schöpfung und Ausführung eines Kunstwerks, so hat er sich vor allen Dingen die Frage vorzulegen, ob dasselbe rein für sich oder im Verein mit anderen wirken soll, und, wenn das Letztere der Fall ist, ob es bestimmt ist, die Hauptwirkung auszuüben, oder nur den Zweck hat, irgend ein anderes in seiner Wirkung zu unterstützen z. B. zum Genuß desselben vorzubereiten, oder für den Genuß desselben die allgemeine Sphäre herzustellen, oder in den Ruhepunkten des eigentlichen Genusses das Gemüth zu sammeln und zu neuer Genußfähigkeit zu erheben, oder zur richtigen Auffassung des Hauptkunstwerkes behülflich zu sein u. s. w. Hat z. B. ein Architekt ein Museum für Werke der Skulptur oder der Malerei herzustellen, das aber zugleich der Stadt als architektonisches Kunstwerk zur Ziede gereichen soll, so wird er nothwendig zwischen dem Aeußern und Innern des Gebäudes zu unterscheiden haben. Im Aeußern des Gebäudes hat er jedenfalls den architektonischen Gesichtspunkt festzuhalten und darf den Werken der Bildhauerkunst und Malerei nur so viel Raum gönnen, als zweckmäßig ist, um die architektonische Schönheit zu heben und zu beleben und zugleich eine Andeutung von dem Inhalte des Gebäudes zu geben. Im Innern aber wird er umgekehrt die Architektur der Skulptur und Malerei unterordnen, also auf eine Erzielung selbstständiger Effecte verzichten müssen, wenigstens in denjenigen Räumen, wo die Werke der beiden letzteren Künste genossen werden sollen. Um diesen Gegensatz zu vermitteln, wird es nöthig sein, in den Vorhallen und Vorräumen der Skulptur und Malerei bereits eine größere Bedeutung als an den Außenseiten des Gebäues einzuräumen, doch wird auch hier die Architektur noch mehr oder weniger vorherrschen müssen, wenn nicht eine Spaltung der Aufmerksamkeit oder eine Vorwegnahme der dem Innern zugedachten Effecte Statt finden soll. Daher sind hier die Nischenbilder, die Wand- und Deckengemälde an ihrem Platze, gleichsam um anzudeuten, daß die Architektur hier im Begriffe steht, sich selbst aufzuheben und anderen Künsten das Feld zu räumen; doch muß hier zugleich die Architektur — wie z. B. in der Rotunde des Berliner Museums — noch einmal ihre Wirkungen concentriren, um uns in Erinnerung zu bringen, daß sie trotzdem das den Inhalt Umschließende und als Darstellung des Allgemeinen die nothwendige Voraussetzung des Einzelnen und des aus dem Einzelnen sich entwickelnden Lebens ist.

In entsprechender Weise müssen auch die übrigen Künste verfahren. Jede derselben vermag sich in selbstständiger und in dienender Weise zu entfalten, und kann in jenem Falle sich durch andere Künste unterstützen lassen und in diesem Falle zur Unterstützung anderer Künste beitragen. Am entschiedensten sich in sich abschließend und daher am wenigsten der Unterstützung bedürftig, ist die Skulptur: dennoch kann sie, wie oben bereits erwähnt, der

Hülfe der Architektur nicht entbehren: denn ihre Werke bedürfen einer architektonisch geregelten Basis und Umgebung; auch können bei Enthüllung und Einweihung derselben Musik und Poesie zu ihrer Verherrlichung beitragen. Auch zur Unterstützung anderer Künste besitzt sie von allen Künsten die geringste Neigung; dennoch vergilt sie der Architektur die ihr geleisteten Dienste reichlich, indem sie die Werke derselben durch die ihrigen zu Inhabern eines individuellen Lebens erhebt; und indem sie der Architektur dient, dient sie mittelbar auch den übrigen Künsten, sobald die Architektur selbst im Interesse dieser arbeitet.

Weit reicher ist schon die Vergesellschaftung der Malerei mit den übrigen Künsten, namentlich mit der Poesie, indem sie bald diese zur Erklärung und Verklärung ihrer Producte benutzt, bald in ihren Werken Veranschaulichungen und Illustrationen poetischer Werke liefert. Noch weit stärker aber ist das Bedürfniß und die Neigung zu gegenseitigen Dienstleistungen in den tonischen und mimischen Künsten, theils untereinander, theils in Beziehung zu den plastischen Künsten. Unter den tonischen ist diejenige, welche vor allen zur Hebung und Belebung der übrigen geeignet, ja in gewissem Grade unentbehrlich ist, die Instrumentalmusik: denn wie die Baukunst zur Entfaltung jeder Kunstthätigkeit einen angemessenen Raum herstellen muß, so hat sie dafür oder für den successiven Genuß der Kunstwerke eine gesetzmäßig geordnete, rhythmisch-verlaufende Zeit zu gewähren. Diejenige Kunst dagegen, welche sich im umfangreichsten Maaße die übrigen Künste dienstbar macht, ist die Poesie, namentlich die dramatische als die vollendetste Form derselben: denn sie setzt, mittelbar oder unmittelbar, alle übrigen Künste in Bewegung, um die ihr eigenthümlichen Wirkungen noch anschaulicher, lebendiger und sinnlicher zu machen, und sie hat daher in diesem Sinne am meisten Anspruch darauf, als Beherrscherin und centralisirende Machthaberin der übrigen Künste angesehen zu werden — weit mehr als die Oper oder die Schauspielkunst als solche, da diese über die Poesie nie in solchem Maaße zu dominiren vermögen, daß sie nicht gleichzeitig die Poesie als ihre Herrin anerkennen müßten.

Daher hat denn schon die Kunst des Alterthums, wie Solger sagt, die höchste Vereinigung ihrer Bestrebungen im Drama erreicht, welches nicht allein der Mittelpunkt der alten Poesie war, sondern sich auch mit der Musik auf das Innigste verband und die körperlichen Künste um sich versammelte. Und so existirt auch für die Kunst der Neuzeit kein Kunstgebiet, in welchem der Drang nach einer Centralisation der Künste so vollkommen befriedigt werden könnte, als das der dramatischen, in der Schauspielkunst sich verkörpernden Poesie. Solger zwar ist hierin anderer Meinung. Er verlegt die vollkommenste Vereinigung der Künste im Geiste der Neuzeit ganz und gar in eine außerhalb der Kunst liegende, obwohl mit ihr in engster Verbindung stehende Sphäre, nämlich in die der Religion, und sieht das Höchste und Umfassendste, was die Kunst zu leisten vermag, im Gottesdienst. „Wo ist auch wohl", sagt er, „irgend eine Anstalt der neueren Welt, die so die Macht der Künste zu einem Zauber vereinigte, wie der vollständige musikalische Gottesdienst im Gesang heiliger Hymnen vor den Gemälden göttlicher Handlungen und umgeben von dem kühnen und die Seelen zum Höchsten

emportragenden Bau des Gotteshauses? Hier zieht in der That die Seele alle diese verschiedenen Elemente in den Abgrund ihres Innersten und erbaut, wie der Ausdruck mit Recht lautet, durch die Kunst sich selbst zur Wohnung der gegenwärtigen Gottheit. Wenn also die vollständigste Verbindung der Künste bei den alten die größte Wirklichkeit derselben, das Drama, war, so ist sie bei den Neueren, wie wir deutlich sehen, im reinsten Innern der Idee, der Gottesdienst."

So sehr wir hier Solger in Betreff des Thatsächlichen beistimmen müssen, so können wir doch das nicht einräumen, daß der modernen Kunst die möglichst vollkommene Gestaltung des religiösen Cultus geradezu als ihre höchste und letzte Aufgabe gelten müßte: denn dies würde eben nichts Anderes heißen, als sie solle sich gänzlich ihrer selbstständigen Existenz begeben und nicht mehr die Darstellung der Schönheitsidee, sondern die Erweckung der höchsten Idee überhaupt als Ziel ihres Strebens betrachten. Allerdings muß sich die Kunst auch über sich selbst zu erheben und sich von dem reinästhetischen Gesichtspunkte insofern loszureißen vermögen, daß sie außer sich die Wissenschaft und das sittlich-praktische Leben als gleichberechtigte Triebe der geistigen Thätigkeit erkennt und in der Religion den unabweisbaren Gefühlsdrang erblickt, diese drei Triebe zu einem einzigen, nämlich dem Verlangen nach einer ungetheilten Versenkung in die Totalität der Gottesidee, zusammenfließen zu lassen. Aber inmitten dieser Erkenntniß darf sie, wenn sie als solche etwas leisten will, auch ihrer selbst nicht vergessen, und selbst wenn sie sich dazu bereit zeigt, mit ihrer Thätigkeit der Wissenschaft, dem Leben oder der Religion zu dienen, muß sie mit voller Entschiedenheit das gerade ihr vorschwebende Ziel, Verkörperung der Schönheitsidee, im Auge behalten: denn sie vermag auch diesen außer und über ihr liegenden Zwecken nur dadurch wirklich zu genügen, daß sie etwas wahrhaft Schönes darstellt, denn jene außer ihr liegenden Thätigkeiten würden ihrer Dienste gar nicht bedürfen und durch ihre Dienste gar nicht gehoben und verherrlicht werden können, wenn die ihnen vorschwebenden Ideen des Wahren, des Guten oder des Ungetheilt-Göttlichen schon für sich die ganze und allein-befriedigende Idee wären und nicht gerade in der Schönheitsidee entweder ihre Ergänzung oder ein wesentliches Element ihrer selbst anerkennen müßten. Daher erfüllt die Kunst die Pflichten, die sie dem Allgemeinen gegenüber hat, gerade dadurch am vollkommensten, daß sie mit selbstbewußter Kraft die Stelle ausfüllt und behauptet, die sie im Allgemeinen einnimmt und nie und nimmer das Schöne als das Alpha und Omega ihres Strebens aus dem Auge verliert. Dieser Bedingung vermag sie aber nicht zu genügen, wenn sie es von Vornherein als ihre Aufgabe betrachtet, ihre verschiedenartigen Leistungen in eine derartige Verbindung zu bringen, daß sie sich gegenseitig auflösen oder verschlingen und sich in den Abgrund eines verschwimmenden religiösen Gefühls verlieren, sondern nur dadurch, daß sie — wie viel ihrer Darstellungsmittel sie auch auf einmal in Bewegung setzen und zu einer Gesammtheit vereinigen möge — doch die Hauptwirkung derselben von einer einzigen Kunst ausgehen läßt, weil nur so eine wirkliche Concretion und Versinnlichung der Schönheitsidee zu erreichen ist.

Daß aber wirklich die Kunst, um auch den Ideen des Wahren und Guten und dem religiösen Bedürfniß nach Vereinigung des Wahren und Guten mit dem Schönen ihren Tribut zu zollen, nicht aus ihrer eigenen Sphäre herauszugehen braucht, erhellt schon daraus, daß die Idee des Schönen selbst die außer ihr liegenden Modificationen der Idee ihrem Wesen gemäß in sich wiederholt und dergestalt repräsentirt, daß überhaupt nichts denkbar ist, was nicht auch in der Form des Schönen zur Erscheinung zu bringen wäre. So harmoniren, wie wir gesehen haben, die Formen des Rein-Schönen auf das Innigste mit den logisch-wissenschaftlichen Formen der reinen Vernunftidee und gewähren uns also in und mit dem Schönen zugleich eine Versinnlichung des Wahren. Im Komischen gelangt zwar der absolute Unverstand zur Erscheinung, aber nur um sich im nämlichen Augenblicke, wo er sich setzt, zu vernichten und dadurch zwar indirect, aber nur um so unwiderstehlicher die Unantastbarkeit und ewige Herrschaft des Wahren zu verkündigen. Im Tragischen stellt sich uns zwar die Idee des Sittlich-Guten im Kampf mit dem Bösen dar, aber ebenfalls nur um zuletzt den Untergang des Bösen und den Triumph der sittlichen Weltordnung desto ergreifender und überwältigender zum Bewußtsein zu bringen. In der Form des Erhabenen aber besitzt das Schöne die Fähigkeit, in sich — zwar nur beziehungsweise, aber doch für das auffassende Gemüth vollkommen ausreichend — direct und unmittelbar die Idee des Absoluten und Göttlichen zur Präsenz zu bringen und auf diese Weise auch das religiöse Bedürfniß zu befriedigen. Und hiemit ist, wie wir wissen, die Modificationsfähigkeit des Schönen noch nicht erschöpft: denn indem es sich zum Reizenden gestaltet, vermag es uns auch mit der natürlich-sinnlichen Seite unseres Daseins zu versöhnen und uns selbst die Materie und die materiellen Interessen des Lebens im verklärten Lichte der Idee zu zeigen; und indem es die Form des Humoristischen annimmt, vermag es uns über alle logischen, ästhetischen und sittlichen Widersprüche und Conflicte des Lebens hinauszuheben und die höchste und vollkommenste Form des Seins, den lebendigen Strom der das Wahre, Schöne und Gute ewig neu entfaltenden Weltgeschichte, unmittelbar durch unser Inneres zu leiten, dergestalt, daß uns der in Lebensfluthen, im Thatensturm auf und ab wallende, am sausenden Webstuhl der Zeit schaffende und der Gottheit lebendiges Kleid wirkende Geist derselben eben so sehr erhebt wie durchbebt und uns gleichzeitig mit dem ergreifendsten Weh und der entzückendsten Lust erfüllt.

Was für allgemeinere, ursprünglich von Außen herkommende Aufgaben daher auch an die Kunst gestellt werden mögen, sie braucht vor keiner zurückzuschrecken und hat, um sie zu lösen, nicht nöthig, sich selbst treulos zu werden; ja sie dient den materiellen und geistigen, den wissenschaftlichen und ethischen, den religiösen und weltgeschichtlichen Interessen gerade dann am vollkommensten, wenn sie in und mit ihrer Hingebung an das Allgemeine am reinsten und entschiedensten den ihr eigenthümlichen ästhetischen Gesichtspunkt festhält.



